





ÆSTHETISCHE
EIGENZEITEN

Kleine Reihe

2

Ralf Simon

**Erzähltheorie, Gastsemantik,
Philosophie der Zeit
(McTaggart)**

Ein Essay zu den Eigenzeiten
der Erzählung mit Hinweisen zu
Kleist, Raabe und Arno Schmidt

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft
SPP 1688



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2015
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Druck und Bindung: Inprint Erlangen

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-86525-460-3

Inhalt

- 9 Der Gast als Figur des Dritten
- 9 Die Gastszene als Urszene der Erzählung
- 12 Zeit in der Zeit: *mise en abyme* der Erzählung
- 13 Die Zeitlichkeit des Gastes
- 16 Das zeitliche Moment der Dichtung
- 18 A-Reihe und B-Reihe
- 22 Das Ankommen des Gastes:
Die Zeit in der Zeit und die Erzählung
- 26 Die Gastlichkeit der Dichtung
- 28 Wie viel Zeit hat der Gast?
- 31 Der Gast in der Literatur
- 37 Irrealität der Zeit und ästhetische
Eigenzeit
- 41 Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo*:
A-Reihe als Matrix erzählt

- 47 Raabe, *Stopfkuchen*:
A-Reihe gleich C-Reihe, latent
- 54 Arno Schmidt, *Die Schule der Atheisten*:
B-Reihe und C-Reihe als A-Reihe,
Auflösung des Vergangenen
- 65 Ästhetische Eigenzeit und Zeit
- 70 Anmerkungen

**Erzähltheorie, Gastsemantik,
Philosophie der Zeit**



Der Gast als Figur des Dritten

Der Gast ist eine komplexe Figur.¹ Eine für das Entstehen von Kultur notwendige naturrechtliche Verpflichtung ist die zur Gastfreundschaft. Man darf einen Gast nicht abweisen. Ist er aber einmal aufgenommen, würde er aufhören, ein Gast zu sein: »Integriert« wäre er jemand, der dazugehört. Als Gast also wird er nicht abgewiesen, aber dennoch bleibt er fremd. Der Gast ist damit eine Figur, die nicht verneint und nicht integriert werden kann – der Gast ist zugleich a und non-a. Er ist eine Figur des Dritten.²

Die Gastszene als Urszene der Erzählung

Das Auftauchen des Gastes kennt viele Zeiten. Zunächst ist er selbst in ein temporales Schema eingebunden: Er klopft an, er wird an der Schwelle begrüßt, er wird hereingebeten, er entrichtet sein Gastgeschenk, er wird bewirtet und erzählt seine Erlebnisse, er erhält seine Bettstatt, nach einer gewissen Zeit geht er wieder. Man kann diese Szenerie der Gastlichkeit als das grundlegende

Handlungsablaufschemata der Gastlichkeit bezeichnen. Wenn nach Lotmans Narratologie der Kernmotor der Erzählung darin besteht, dass ein Akteur seinen angestammten Raum verlässt, eine Grenze überschreitet und sich mit einer anderen Raumsemantik auseinanderzusetzen hat,³ dann besteht das Erzählereignis darin, dass eine Vermittlung von zwei semantischen Räumen durch die temporale Bewegung eines Akteurs ausgetragen wird.⁴ Es liegt nahe, Lotmans Strukturschema ›ein Akteur überschreitet die Grenze von einem Raum in einen anderen‹ (a versus b) in das Strukturschema ›ein Akteur ist bei einem anderen zu Gast‹ (a geht zu b) zu transformieren.

In dieser kulturtheoretischen Lesart wird die Gastszene zur Urszene der Erzählung. Lotmans Raumgrenze ist die Schwelle zum gastlichen Haus; die Unterscheidung von anklopfendem Gast und türöffnendem Gastgeber verweist auf die zwei unterschiedlichen Raumsemantiken; die Aushandlungen und Tauschgeschäfte der Gastfreundlichkeit sind der Inhalt, die die Erzählhandlung austrägt. Nach diesem Ablaufschema ist die gastliche Szenographie von vornherein zeitlich gerichtet, als Abfolge von Handlungsschritten angelegt. Sie ist selbst eine Erzählung, welche die folgenden Funktionen besitzt:⁵

Anklopfen → Türöffnen → Blickkontakt →
Begrüßung → Gast tritt über die Schwelle →
Gast ›gibt‹ sich, indem er sich identifiziert und
gegebenenfalls ein Gastgeschenk überreicht
(die Gabe) → Gast wird bewirtet → Gast er-
zählt sein Herkommen.

In dieser Erzählung ist jede Position in sich ambivalent. Die Szene an der Schwelle kann zur freundlichen Aufnahme oder zur ungastlichen Abweisung werden, der Blick kann einladen oder vernichten, die Anrede kann verständlich sein oder befremdend. Die Schwelle kann zur permanenten Situation werden, wie etwa in Kafkas *Vor dem Gesetz*, modellbildend für die literarische Moderne, deren expandierte Textualität als Verharren auf der Schwelle lesbar ist.⁶ Komplex und in jeder Hinsicht gefährdet ist aber vor allem das Überschreiten der Schwelle: Lässt man mit einem unbekannten Gast ein Verderben ins Haus? Betritt der schutzbedürftige Fremde eine Räuberhöhle? Ist das Gastgeschenk eine Gabe im emphatischen Sinne,⁷ ein kalkulierter Tausch, ein Bestechungsversuch oder gar eine Beschämung des Beschenkten? Tauschen am Ende gar Wirt und Gast ihre Rollen?

In jeder einzelnen Erzählfunktion der Gastszene ist ihr Gegenteil angelegt. Die Szene der Gast-

lichkeit kann als glückende Gastlichkeit ebenso wie als Katastrophe erzählt werden, manche Texte tun dies sogar gleichzeitig. Offenkundig führt die Tatsache, dass der Gast eine Figur des Dritten ist, dazu, dass die Erzählung in sich die Struktur einer irreduziblen Doppeldeutigkeit annimmt.

Zeit in der Zeit: *mise en abyme* der Erzählung

In diesem narrativen Schema findet sich an wesentlicher Stelle wiederum eine Erzählung eingebettet. Der Gast bringt nicht nur ein Gastgeschenk, er berichtet auch und wesentlich sein Herkommen. Oft ist diese Erzählung das eigentliche Gastgeschenk, denn der Gastgeber erwartet von dem Gast, dass er, sich selbst mitbringend, auch eine Erzählung gibt. Deutet man die Erzählung als die eigentliche Gabe des Gastes, dann wird auch Derridas Problem, die Gabe vom Tausch zu reinigen, auf überraschende Weise gelöst: Die Erzählung verweigert sich dem Äquivalententausch. Keine Erzählung kann eine andere einlösen oder entgelten. Die jeweilige Erzählung ist, selbst wenn Wort auf Wort, Satz auf Satz und Erzählung auf Erzählung folgt, dennoch nicht durch eine weitere umgetauscht.

Betrachtet man den narrato-logischen Ort der vom Gast gegebenen Erzählung, dann entsteht eine grundsätzliche und starke These: Wenn die Szenerie des Gastes etwas mit der Ursprungsszene der Erzählung zu tun hat und wenn der Gast eine Erzählung »gibt«, dann ist die Erzählung immer schon doppelt da, als Erzählung in der Erzählung. Die Erzählung liegt zwar als zeitliches Ablaufschema der gesamten Szene vor, aber sie ist durch ihre Verdopplung – ihr erneutes Auftauchen in den Worten des Gastes – immer auch schon in sich reflektiert. In diesem Sinne führt sie eine nicht-temporale Dimension mit sich. Von vornherein ist in der Gastszene die narrative Vermittlung daraufhin angelegt, im narrativen Ablaufschema noch einmal eine Narration einzubetten. Mit anderen Worten: Die Erzählung ist, kaum dass sie da ist, als in sich gedoppelte Form da, sie ist temporal und reflexiv verdoppelt vorhanden. Ist sie damit auch als Reflexion ihrer Zeitlichkeit zu verstehen?

Die Zeitlichkeit des Gastes

Wie lange soll, kann und darf ein Gast bleiben? Ein Gastgeber kann sich überfordert zeigen, wenn sich der Gast für längere Zeit einnistet und zum Parasiten wird. Wie ist seine Zeitlichkeit – nun im

Sinne von Zeitdauer – zu bestimmen? Kann ein Gastgeber irgendwann sagen, dass ›das Boot voll ist‹, ohne dass er dadurch das Gastrecht selbst aufkündigt? Die Zeitlichkeit des Gastes basiert so wenig auf einem Vertrag, wie das Gastrecht als solches kodifiziert werden kann.⁸ Es ist ein naturrechtliches und kulturkonstitutives Fundamental. Die Verweildauer des Gastes ist idealiter eine in gegenseitiger Freiwilligkeit anerkannte Gabe ohne formulierbare Regeln. Manchen Gast möchte man länger beherbergen, als er es einrichten kann, andere Gäste müssen geradezu zum Gehen aufgefordert werden.

Im Wort ›Gastgeber‹ steckt das Geben, erneuert also: die Gabe. Der Gastgeber räumt den Raum für den Gast ein, zuweilen mit dem im eigentlichen Sinne radikalen Sprechakt, er möge sich wie zu Hause fühlen und das wirtliche Haus als das seine betrachten. In einigen Ausprägungen des archaischen Gastrechts ging der Tausch von Gast und Wirt so weit, dass dem Gast die Frau des Gastgebers zugestanden wurde.⁹ Das gegenseitige Anerkennen in der Gastszene, das viele Elemente des Tauschens kennt, ist aber mit dem Äquivalententausch keineswegs zu verwechseln. Es werden hier keine Gegenstände getauscht, sondern die Rollen von Wirt und Gast selbst. Es geht um eine Form der Anerkennung. Sie kann nur deshalb *radikal* sein, näm-

lich zur gegenseitigen Substitution von Wirt und Gast führen, weil sie zeitlich begrenzt ist. Wenn der Gastgeber den Gast gibt, indem er ihn empfängt, wenn der Gast das wirtliche Haus als sein eigenes betrachten soll, wenn der Wirt, indem er Gastfreundschaft gibt, seinerseits zum Empfänger des Gastgeschenks wird, wenn deutlich wird, dass die Etymologie von Gast und Wirt auf die Ununterschiedenheit derselben Wurzel zurückgeht,¹⁰ dann zeigt sich, dass die Gastszene eine tiefgehende Auflösung der nur oberflächlich fixierten Positionen von Wirt und Gast impliziert.

Dieser gegenüber dem bloßen Äquivalententausch tiefer reichende Tausch, der im Namen der Anerkennung stattfindet, ist als zeitliches Geschehen zu verstehen. Die eigentliche Grenze des gastlichen Raums – des Einräumens von Raum – ist die Zeit. Der Gast ist nur dann einer, wenn er nicht bleibt (bliebe er, würde er in der Länge der Zeit integriert werden) und nicht geht. Nicht bleiben und nicht gehen: Diese zeitliche Paradoxie verhindert die Bestimmung einer Zeitdauer, aber sie bleibt zugleich unbefriedigend, weil – politisch gesprochen – ein vollständiger Verzicht auf eine Operationalisierung der gastlichen Zeit letztlich nur den Vertretern der ungastlichen Reglementierungen zugutekommt. Wie ist also auf dieses Problem zu reagieren? Die hermeneutische Antwort besteht

bekanntlich in einer reflexiven Wendung, nämlich in der Tieferlegung der Frage. Versuchen wir, die Zeitparadoxie besser zu verstehen.

Das zeitliche Moment der Dichtung

Die Zeit, die wir dem Gast schenken, indem wir die Gabe entgegennehmen, die der Gast als Gastgeschenk gibt (erstens), in der Form seiner Erzählung vorträgt (zweitens) und letztlich dadurch zum Austrag bringt, dass er sich zur Gänze dem Wirt übergibt, indem er sich ihm ausliefert (drittens) – diese Zeit ist selbst aus der Zeit herausgenommen. Man nimmt sich Zeit, man gibt sie.¹¹ Zeit kann aber nicht getauscht werden. Das Geben und das Nehmen von Zeit bleiben asymmetrische Akte. Sie werden durch nichts entgolten.

Genau genommen deckt sich diese Beschreibung der gastlichen Zeit mit derjenigen, die man für die Zeit der Dichtung, die Zeit des Lesens geben könnte. Wir nehmen uns Zeit, wir empfangen die Gabe des Textes, wir reagieren auf das Gelesene, ohne dass diese Reaktion ein Äquivalententausch wäre. Die Gabe der Dichtung und das Geben der Lesezeit implizieren einen radikalen Tausch, der an den zwischen Gast und Wirt erinnert, nimmt doch der intensive Leser im Akt des Lesens die Rolle des

Autors ein,¹² wogegen sich der Autor vorher in seine Gabe hat entäußern müssen. Damit ist Gastlichkeit auch ein Modell, um die Literatur zu denken: In der Sprache ist die Dichtung zu Gast. Die Dichtung bringt die Gastlichkeit der Sprache zum Ausdruck, sehr oft wird die Poesie als Geschenk oder Gabe, sogar als Verausgabung gedacht, also mit einer Kategorie, die zuinnerst zur Semantik der Gastlichkeit gehört (Gastgeschenk, Gabe).¹³

Offenkundig gibt die Szene der Gastlichkeit dem Gast und seiner Erzählung einen Raum, und es ist diese Urszene, in der mit einer Erzählung auch schon ihr Gehörtwerden, ihre Entgegennahme und ihr Weiterspielen bei den bewirtenden Rezipienten gedacht wird. Die Zeit des Gastes mitsamt der mitgebrachten Erzählung ist die Zeit einer elementaren Literatur. Und die Frage, wie lange ein Gast bleiben darf, ist auch die Frage, welche Zeit seiner Erzählung – und im weiteren Sinne: der Dichtung – eingeräumt wird.

Man sieht hier unmittelbar, dass auf dieser Ebene einer fundamentalen Reflexion offenkundig keine Quantifizierung der Zeit zu denken ist. Aber vielleicht lässt sich die Zeitlichkeit der Gastszene und der mit ihr gegebenen, in sich verdoppelten Erzählung zeittheoretisch vertiefen.

A-Reihe und B-Reihe

In einem klassisch gewordenen Aufsatz hat Ellis McTaggart zwei zeitliche Grundvorstellungen unterschieden.¹⁴ Wenn wir die Zeit als Handlungszeit in Bezug auf das Subjekt als generierenden Akteur bestimmen, dann unterscheiden wir vom jeweiligen Gegenwartspunkt aus Vergangenheit und Zukunft. Da die Gegenwart als sich stets verändernder, wandernder Zeitpunkt auf der Zeitachse vorgestellt wird und mithin in diesem Prozess die gesamte Zeitlinie mit jedem Schritt zeitlich verschoben, oder besser: mitgenommen wird, wird grundsätzlich jede Zukunft irgendwann zur Vergangenheit werden und jede gegenwärtige Vergangenheit immer tiefer in die Vergangenheit absinken. McTaggart nennt diese *modalzeitliche Struktur* A-Reihe.

Zugleich arbeiten wir aber noch mit einem zweiten Konzept, nämlich mit der Unterscheidung von früher und später. Hier, in der so genannten B-Reihe gilt, dass die Lage der Zeitpunkte zueinander trotz des Vorangehens der Zeit relational konstant bleibt. Was gegenüber einem Zeitpunkt früher war, wird durch alle Zeiten hindurch in dieser Weise früher bleiben, ebenso bleiben Gleichzeitigkeiten zueinander gleichzeitig. Die zeitlichen Relationalitäten erhalten sich durch den gesamten

zeitlichen Ablauf, sodass man hier von einer *relationalen Lagezeit* sprechen kann.

Während in der A-Reihe die Vergangenheit vom jeweiligen Handlungszentrum her neu gedeutet und mit immer weiterer Vergangenheit ergänzt wird, behauptet die B-Reihe, dass die Vergangenheit in sich *stabil* ist. Für McTaggart ist die Tatsache, dass beide Zeitreihen elementar und zugleich aufeinander irreduzibel sind,¹⁵ ein erster Hinweis auf die Irrealität der Zeit. Sein Hauptargument lautet nun: Die A-Reihe kann ohne die B-Reihe Zeit erzeugen, wenn man ihr eine Ordnungsreihe zugesellt (C-Reihe). Jedoch ist dies nur so zu denken, dass die A-Reihe in einen *circulus vitiosus* oder in eine paradoxe Selbstvervielfältigung mündet. Denn man kann die drei Unterscheidungen der A-Reihe immer nur darstellen, wenn man auf die Unterscheidungen, die erklärt werden sollen, zurückgreift. Daraus wird die Irrealität der Zeit gefolgert, weil es offenkundig außer tautologischer Selbsterklärung keine weitere Realität gibt.¹⁶ Zusätzlich zu diesem Hauptargument deutet sich ein weiteres Argument an: Wenn A-Reihe und B-Reihe gleichermaßen wesentlich sind, dann zerfällt die eine Zeit in zwei grundverschiedene und doch gleichermaßen notwendige Konzepte, sodass damit ein weiterer Grund für die Irrealität der Zeit sichtbar wird. Wenn sich die Stabilität vor allem

daraus ergibt, dass Zeit in der B-Reihe nicht primär vom Subjektbezug als Handlungsagens her gedacht wird und wenn sich die Dynamik aus der A-Reihe herleitet und beide Reihen nicht aufeinander abbildbar sind, dann liegt das Problem vor, Zeit als innere Inkompatibilität verschiedener Grundvorstellungen denken, ihr also Undenkbarkeit und Irrealität zuschreiben zu müssen.

Diesseits einer solchen starken Formalisierung lässt sich nun aber behaupten, dass unser normaler Zeitbegriff gerade aus einer Kombination der beiden – nach McTaggart nicht zu verrechnenden – Reihen besteht. Kaum jemand wird so radikal denken, dass sich mit fortlaufender Gegenwartszeit die Vergangenheit selbst in ihrer Substanz ändert: Eine reine und zudem ontologisch gedachte A-Reihe scheint kaum erwägenswert zu sein (jedoch: die Literatur arbeitet genau an diesem Phantasma, wie unten bei Arno Schmidt gezeigt wird). Somit stabilisiert die Grundannahme der B-Reihe jene Instabilität, die in der A-Reihe dadurch entsteht, dass die Zeit als ganze von der dynamischen Perspektive der mitwandernden Gegenwart aus jeweils neu erlebt und reinterpretiert wird. Gleichwohl birgt die analytische Trennung der beiden Zeitreihen ein erhebliches Sprengpotenzial, sobald man versucht, die Eigenlogik der beiden Reihen gegen ihre normalerweise unpro-

blematisierte gegenseitige Durchdringung zu denken.

Solange wir nur davon reden, dass in der A-Reihe die Zeit neu interpretiert wird, während sie in der B-Reihe relational stabil bleibt, scheint kein großes Problem vorzuliegen. Was wäre aber, wenn man für einen Moment nicht die subjekttheoretische Wende der Zeitphilosophie seit Augustin mitmachen würde und behauptete, dass die Vergangenheit nicht nur neu interpretiert wird, sondern vielmehr an sich selbst einer Veränderung unterliegt? Wie sähe unser Weltbild aus, wenn sich die Vergangenheit als solche in jedem Moment ändert?¹⁷ Ist das überhaupt denkbar? Müsste sie dann nicht notwendigerweise, weil sie noch nicht zu Ende ist, Teil der Gegenwart sein? Aber wenn sie sich ändern würde, worauf würden wir uns dann beziehen, wenn wir uns auf Vergangenes beziehen? Der Gedanke, dass wir uns jeweils immer wieder neu interpretieren, ist uns einigermaßen geläufig, aber wie sieht es mit der schwindelerregenden Vermutung aus, dass im nächsten Moment unser vergangenes Selbst an sich ein ganz anderes sein könnte, weil es sich quasi selbstständig weiterentwickelt? In Weltbildern, die mit der Wiedergeburt der Seele rechnen, liegt die Idee durchaus nicht fern, dass ein gegenwärtiges Selbst seine eigene Vergangenheit als etwas ihm ganz Anderes und Fremdes zu gewärti-

gen hätte. Um diese für die westliche Kultur haltlose Option zu vermeiden, muss nicht nur die A-Reihe vom Subjekt her und nicht-ontologisch gedacht werden, sie muss zudem durch die B-Reihe eine Stabilisierung erfahren. Mit dieser Deutung lässt sich also – in einem ersten Schritt – einsehen, dass erst die Kombination der A-Reihe mit der B-Reihe dazu führt, Stabilität und Veränderung zugleich denken zu können.

Das Ankommen des Gastes: Die Zeit in der Zeit und die Erzählung

Der Gast, der nicht aufhört, nicht zu kommen, bringt in den zeitlich geprägten Raum der Gastlichkeit die Eigenzeit seiner Erzählung mit. Während die Ablaufform der Gastlichkeit mit ihren Vermittlungsritualen ein sicheres Schema zur Verfügung stellt, öffnet die Erzählung des Gastes den Raum des Unbekannten. So scheint es. Meine Vermutung lautet, dass die Erzählung, die der Gast gibt, der Form nach der McTaggart'schen B-Reihe folgt, während die Rahmenhandlung eher das Muster der A-Reihe hat.

Nur dem oberflächlichen Blick gewährt der Ablauf der gastlichen Szenen – also die A-Reihe – Sicherheit. Tatsächlich ist aber jeder Schritt im

Ablaufschema der Gastlichkeit komplett ambivalent, so wie in der A-Reihe jeder Gegenwartsmoment die Uminterpretation der gesamten Zeit möglich sein lässt. Schon wenn der Gast an die Tür klopft, weiß er nicht, ob das Haus nicht eine Räuberhöhle, eine tödliche Falle ist. Der Wirt, der die Tür öffnet und dem Gebot der Gastfreundschaft folgt, weiß seinerseits nicht, ob sich der Gast als ein gefährlicher Verbrecher zeigen wird. Das Gastgeschenk, das dieser bringt, kann eine unerwartete Ambivalenz entfalten, aber auch die Bewirtung durch den Gastgeber kann für den Gast, etwa in der Gabe unverdaulicher Speisen, unangenehme Folgen haben. Nicht selten entpuppt sich die Szene als ein Wiedererkennen von Feinden, als ein Déjà-vu zweier Akteure, die sich besser aus dem Weg gegangen wären. Und kann man sicher sein, dass die Erzählung, die gegeben wird, nicht zur tiefen Beunruhigung und Verunsicherung des Wirtes beiträgt? Klopfen, Tür öffnen, Handschlag, He-reintreten, Begrüßungsworte, Gastgeschenk, Bewirtung, gegebene Erzählung, schließlich die Bettstatt: An jeder dieser Stationen kann sich der scheinbar gesicherte Lauf der gastlichen Zeit jäh ins Gegenteil verkehren. So wie in der A-Reihe das im Gegenwartspunkt mitwandernde Subjekt jederzeit die Zeitreihe neu interpretieren kann, so kann das Ablaufschema der Gastlichkeit jederzeit

die Situation gänzlich, fast wie in der Peripetie der Tragödie, einer Umbewertung unterziehen. Von den Ego-Standpunkten der beiden Akteure (Gast und Wirt) aus gesehen, ist das Ablaufschema der Gastsituation einerseits rituell gesichert, andererseits in jedem Segment ergebnisoffen, immer kann sich die tiefgehende Ambivalenz zum Austrag bringen, die mit der Instabilität der Figur der Drittheit gegeben ist.

Die Erzählung, die der Gast von seinem Herkommen und von seinen Erlebnissen an diesem Reisetag gibt – also die B-Reihe –, hat die Funktion, in dieser Situation der latenten Ungewissheit Stabilität zu stiften. Der Gast legt sich fest, er erzählt, wer er ist, er identifiziert sich,¹⁸ er schreibt sich in die Koordinaten von Raum und Zeit ein. Im Vergleich zum offenen Jetzt der Situation etabliert er eine narrativ erzeugte Stabilität des Früher, welche vor allem die Funktion hat, in der gegenwärtigen Situation nicht revidiert werden zu sollen und zu können. Natürlich, der Gast könnte seine Erzählung benutzen, um zu lügen. Wenn er es täte, dann würde man sagen müssen, dass er die erzählte B-Reihe aus der in sich ungesicherten Perspektive der gegenwärtigen A-Reihe berichtet. Für den Gastgeber aber bleibt die Frage, ob der Gast lügt, zunächst opak. Er wird seinem Gast glauben wollen und müssen, schon weil er sich vergewissern

will, dass der Fremde, dem er gesagt hat, er solle sein Haus als sein eigenes Haus betrachten, mit guten Absichten gekommen ist.¹⁹

Das überraschende Ergebnis dieser Reflexion lautet also: Die *mise en abyme* der Erzählung in der Erzählung, welche sich in der Szenographie des Gastes findet, hat zeittheoretisch betrachtet die ganz notwendige Funktion, einer in sich haltlosen und schwindelerregenden permanenten Neuinterpretierbarkeit der Zeit einen zeitlichen Stabilitätsanker zu verleihen. Dieser funktioniert dann, wenn die Erzählung des Gastes nicht durch die rahmende und in sich ergebnisoffen-unsichere A-Reihe überformt wird. Die modal reinterpretierte Zeit wird durch die relationale Lagezeit stabilisiert, indem in die eine Erzählung eine andere eingelassen wird.

Es lässt sich hier eine weitreichende Vermutung andeuten: *Die Erzählung hat die Funktion, die Relation von A-Reihe und B-Reihe in eine kulturelle Form zu bringen.*²⁰ Gerade weil die beiden Reihen als solche nicht aufeinander abbildbar sind, müssen sie in der wiederum temporalen Form der Erzählung zum Austrag gebracht werden. Tatsächlich muss jede Erzählung die Kombination von A-Reihe und B-Reihe haben. Läge nur die B-Reihe vor, gäbe es nichts zu erzählen, denn es wäre nur die sujetlose Relationalität von semantischen Positionen vorhanden. Läge nur die A-Reihe vor, dann hätte

man nur eine Chronik, eine *ad hoc* motivierte Ereigniskausalität von vorne, ohne Stabilisierung bei einem Aktanten. Erzählung ist: die Kombination beider Reihen. Wenn im Märchen die Stiefmutter geizig ist, dann versteckt sich in ›geizig‹ die Vorgeschichte, also die B-Reihe; sie kann in einem Adjektiv beschlossen sein. Ohne eine solche in der fortlaufenden Erzählung integrierte Ankerfunktion gibt es letztlich keine Erzählung. Eine zeittheoretisch anspruchsvolle Narratologie hat mit dem Konzept der beiden Zeitreihen zu operieren.²¹

Die Gastlichkeit der Dichtung

Auch an dieser Stelle lässt sich die starke Analogie der Gastszene zur Gabe der Dichtung deutlich machen. Unser Lesen eines poetischen Textes hat die Dimension einer in jedem Jetztpunkt möglichen Revision unserer bisherigen Annahmen, aber wir werden dazu tendieren, diese Haltlosigkeit dadurch zu stabilisieren, dass wir unsere vergangenen Lektüreakte des jeweiligen Textes als stimmige Interpretation im Sinn der B-Reihe verfestigen. Andernfalls müssten wir, wenn tatsächlich eine vollständige Revision unserer Thesenbildung unausweichlich wird, eigentlich mit einer neuen Lektüre beginnen.

Warum gibt es diese starke Analogie zwischen der Gastszene und der Gabe der Dichtung? Die Antwort ist wohl in dem schon anformulierten Gedanken zu suchen, dass die Dichtung selbst zu Gast in der Sprache ist. Sie ist in der Sprache die ihr eigene Figur des Dritten, sie nimmt in der Sprache eine ästhetische Eigenzeit in Anspruch, sie gibt Zeit, indem wir uns Zeit nehmen, ohne dass sie diese beiden Zeiten äquivalent setzen würde. Um diese abstrakte Formulierung mit etwas mehr Inhalt zu versehen: Wenn sich der Leser so viel Zeit nimmt, dass er einen Text interpretiert, dann ist diese Interpretation dennoch keine äquivalente Erwidern zu der Gabe, die der Text ist. Keine Interpretation zahlt die Gegenleistung für den poetischen Text. Der Text bleibt unbeschadet seines Interpretiertwerdens ganz in der ihm eigenen Zeit. Das Geben und das Nehmen der Zeit findet auf beiden Seiten gleichermaßen statt, aber es sind jeweilige Eigenzeiten, die hier investiert werden und die aufgrund ihrer monadischen Schließung nicht gegeneinander aufgerechnet werden können. Kulturelle Eigenzeit ist *anökonomisch* und nicht in Kalküle des Äquivalenten zu überführen.²²

Die starke These also lautet: Der eigentliche Sinn der Erzählung in der Erzählung besteht darin, die in sich haltlose A-Reihe durch die stabilisierende *memoria* der B-Reihe zu ergänzen und Zeit so-

mit nicht nur vom (politischen) Handlungsaspekt zu betrachten, sondern auch vom kulturellen Gerechtigkeitsaspekt her – sofern der eigentliche Sinn der *memoria* Gerechtigkeit ist.²³ Kulturell komplexe Zeit besteht in einer *mise en abyme* der Zeit (B-Reihe) in die Zeit (A-Reihe), sie ist die narrative Gabe des Gastes und die Gabenform des asymmetrisch bleibenden Tausches zwischen ästhetischer und exegetischer Zeit (Aisthesis: das Erscheinen des Gastes; Exegese: der Erzählung zuhören). Die Szene des Gastes, die Szene der von vornherein temporal verdoppelten Erzählung und die Szene der ästhetischen Eigenzeit: Diese drei temporalen Formationen sind als eine einzige zu denken, nämlich als Ausformulierung komplexer *kultureller Zeit*. Und nur diese Zeit kann die Gastlichkeit ermöglichen, die Reflexion der Erzählung vollziehen und der Exegese Zeit geben.

Wie viel Zeit hat der Gast?

Diese Frage, die am Anfang der Überlegungen stand, kann jetzt als eine identifiziert werden, die zeitphilosophisch und kulturellanthropologisch gesehen sinnlos ist. Die Zeit des Gastes, bestimmt als seine Verweildauer, lässt sich nicht angeben, berechnen oder ökonomisieren. Nur dann, wenn

die A-Reihe nicht rigoristisch stillgestellt wird und zugleich transparent bleibt auf die in Erinnerung gehaltene Vergangenheit der B-Reihe, ist eine gastliche Kultur gegeben. Wir nehmen uns die Zeit und geben sie dem Gast, weil wir als mitwandernder Jetztpunkt der dreimodularen Handlungszeit das Bedürfnis haben, uns einer relational stabilen Vergangenheit zu versichern (die natürlich ihrerseits keineswegs stabil bleibt). So schenken wir der gastlichen Erzählung unser Ohr oder widmen unsere Zeit der poetischen Gabe. Wir stimmen einer Zeiterfahrung zu, die auf keinen symmetrischen Äquivalententausch abzielt, sondern eine anökonomische Verschwendung der Zeit, eine großzügige Verausgabung und ein Hören des Anderen impliziert. Diese kulturelle Selbstdeutung – eine prekäre Austarierung der A-Reihe mit der B-Reihe – ist gastlich. A-Reihe und B-Reihe bleiben zueinander asymmetrisch, sie sind nicht in einen Äquivalententausch zu überführen, ihr Verhältnis zueinander ist ein hermeneutisches und zugleich ein fundierendes.

Die Quantifizierung der gastlichen Zeit taucht, wie wir wissen, in ordnungspolitischen Dispositiven auf und begeht damit – von der Perspektive der zeitphilosophisch fundierten Gastsemantik her gesehen – den Fehler, eine unangemessene Ökonomisierung durchzuführen. Nämlich: Wer nach

der gemessenen Zeit des Gastes fragt, versucht die Nichtäquivalenz des Gebens und des Nehmens von Zeit doch in einen Äquivalententausch zu überführen. Die tiefe Ratlosigkeit angesichts gegenwärtiger Flüchtlingspolitik (nach Lampedusa, fortlaufend), die sich in den Konflikt zwischen erwünschter Gastlichkeit und ordnungspolitischer Reglementierung der Kontingente aufzunehmender Personen stellt, macht sichtbar, dass einer in sich hoch komplexen naturrechtlichen Forderung im Praxiszusammenhang einer reglementierenden Ökonomie Unrecht geschieht. Gastlichkeit ist ihrem Begriff nach nicht politisierbar.²⁴ Die gegenwärtige Flüchtlingspolitik der europäischen Staaten unternimmt den Versuch, die Interpretationsfreiheit der A-Reihe durch eine rigoristische Interpretation auf eine Äquivalentenökonomie hin zu finalisieren. Damit wird die Eigenzeit des Gastes, eigentlich also: der Gast, negiert.

Es ist, im Sinne einer Ethik des Lesens, die Aufgabe gegenwärtiger Kulturwissenschaft, die Erinnerung daran aufrechtzuerhalten, dass die Kultur im Grunde anökonomisch funktioniert und dass die Gabe der Zeit, die Gabe also auch der Gastlichkeit, an sich unnegierbar ist, solange man jedenfalls davon ausgeht, dass die Erfahrung kultureller Eigenzeit ein wesentliches Element anthropologischer Selbstbeschreibung ist.

Der Gast in der Literatur

Wenn die Grundannahme zustimmungswürdig ist, dass die Erzählung ihr narratives Ereignis aus der Begegnung eines Akteurs mit einem anderen (a geht zu b) generiert, dann wäre grundsätzlich jede Erzählung und jedes Drama als permanente Abfolge von Szenen der Gastlichkeit beschreibbar. Formalisiert man diese Annahme so weit, dass man von einer gastlichen Aufnahme eines übertragenen Terminus am Zielort der Übertragung spricht, dann ist selbst die Metapher (nach Quintilian: jeder Tropus) noch ein Ort der Gastlichkeit. Angesichts dieser grundlegenden These überrascht es, dass die Gastlichkeit als solche in der Literatur selten und erst spät zum Thema wird. Der Gast ist keine topische Figur der europäischen Literatur, jedenfalls nicht in dem Sinne wie etwa der Liebhaber, der Räuber, der Reiche, der Wanderer oder der Gelehrte. Offenbar ist die Gastlichkeit eher in der Tiefenstruktur der Kultur als in ihrer offenkundigen Erscheinung zu finden. Sätze zur Gastlichkeit finden sich in vielen Texten, aber es sind kurze Sätze, man muss eigens auf ihre Lektüre eingestellt sein, um sie nicht zu überlesen. In der Tat, wenn der Gast jene prekäre Figur des Dritten ist, dann entzieht er sich auf eigentümliche Weise der Darstellung. Eher ist er ein Fremder, vielleicht zunächst ein Feind und

später ein Freund, aber eben nicht der Gast – wobei der Gast im eigentlichen Sinne nicht ›etwas‹ ist, denn ihm kommt als solchem kein Sein zu. Der Liebhaber und der Räuber etwa haben benennbare Eigenschaften, nicht aber der Gast als ›literarischer Charakter‹ – in diesem Sinne können der Liebhaber oder der Räuber zu Gast sein, während der Gast nie er selbst, als Gast, ›sein‹ kann. Deshalb ist er in der Literatur immer vorhanden, aber sichtbar wird er kaum. Es ist mit ihm so, wie Augustin von der Zeit sagt: Immer wenn man sie erhaschen will, entzieht sie sich.

Eigentlich hätte der Gast in der Literatur des 18. Jahrhunderts einen intensiven Auftritt haben können. Das Jahrhundert ist reisefreudig, es ist in seiner Empfindsamkeit und seinem Freundschaftskult geradezu programmatisch auf den Gast eingestellt. Zugleich ist das Reisen immer noch beschwerlich, zwischen den kultivierten Zonen finden sich Passagen durchaus archaischer Lebenswirklichkeiten. Thematisch wird aber der Gast erst im 19. Jahrhundert, quasi als sentimentalische Erinnerung an eine nun schon anachronistisch gewordene Gestalt. E.T.A. Hoffmanns dunkle Erzählungen kennen intensive Gastszenen, erinnert sei an den Auftritt des Ignaz Denner bei dem Förster Andres oder an die Erzählung *Der unheimliche Gast*. In der Literatur des Realismus kann Wilhelm

Raabe eine ganze Phänomenologie des Gastes aufbieten,²⁵ einer seiner Texte heißt *Unruhige Gäste*. Es scheint, als würde der Gast in dem Moment zur Figur der Literatur werden, in dem er als tatsächliche Realität marginal wird. Schon Knigges Bemerkung über das Gastrecht zeigt 1788 einen vollkommen konventionalisierten Begriff der Gastlichkeit, indem er den »hohen Begriff der Gastlichkeit« an alte Zeiten, wenig bevölkerte Länder und ursprüngliche Sitten bindet, für die eigene kultivierte Gegenwart jedoch nur noch »Höflichkeits-Regeln« anzubieten hat.²⁶ Man kann Knigges Sätze als eine Art von Nachruf auf die Erfahrung ursprünglicher Gastlichkeit lesen.

Das literarische Wissen von der Gastlichkeit ist in der deutschen Literaturgeschichte offenkundig erst im Nachhinein entstanden, nämlich in der Literatur des 19. Jahrhunderts, welche weithin einer Lebenswelt entspringt, in der die Erfahrung der ursprünglichen Gastlichkeit nur noch eine literarisch gewordene Erinnerung ist. Wird man von einer konstitutiven Verspätung der kulturellen Reflexion gegenüber der Gastlichkeit sprechen müssen? Ist es eine eigene Aufgabe, die Eigenzeit des Kulturellen jeweils gegen die schnelle Zeit der ökonomischen Reglementierung zur Geltung zu bringen – eine Aufgabe, die geradezu notwendig an mangelnder Geschwindigkeit laboriert?

Dieses Fragen führt zu dem Gedanken, dass zwischen der zeitgenössischen Frage einer regulatorischen Ordnungspolitik und einer kulturellen Reflexion selbst keine zeitliche Symmetrie herrscht, vielleicht sogar gar nicht herrschen kann. Kritische Zeit ist insofern eine nachträgliche Re-Reflexion eines Feldes, das erst dadurch überhaupt genuin kulturell wird. Um den Gedanken genauer zu fassen: Offensichtlich hat die Einkopierung einer stabilisierenden B-Reihe in die jeweils vom aktuellen Handlungsdruck okkupierte A-Reihe die Dimension einer Gegenwendung gegen die Handlungszeit, eines reflexives Innehaltens. Deshalb hat sie aber auch die Eigenschaft einer konstitutiven Verspätung. Der Echoraum einer kulturellen Erinnerung als einer sich gegen die aktuelle Handlungszeit querstellenden Beharrungskraft eigenzeitlicher Bedeutungswelten kann der Sache nach erst aktiviert werden, wenn auf eine Zeitpolitik durch Zeitreflexion reagiert wird. Gastlichkeit findet nur statt, wenn dem Gast und seiner Erzählung Zeit gegeben wird, also ein Raum ohne direkten Handlungsdruck entsteht. Erst in dieser Rückwendung der Zeit (A-Reihe) in die Zeit (B-Reihe), der Rückwendung der Erzählung in die Erzählung kann Zeit kritische Gehalte durch die Etablierung einer Differenz in der Zeit selbst erzeugen.

Der Preis aber ist, dass dieser kritische Gehalt die Markierung der Nachträglichkeit erhält. Damit kann gesagt werden, dass zwar die Gastlichkeit eine transzendente Voraussetzung der Literatur und, allgemeiner, der Kultur selbst ist, der Gast jedoch als thematische Figur in der Literatur eben deshalb so wenig Präsenz erhält, weil er stets zu spät kommt. Er läuft der Politik der Handlung hinterher wie ein Schatten. Es ist essenziell, zu verstehen, dass die Gastlichkeit und der Gast selbst zwei verschiedenen Ordnungen angehören. Ohne Gastlichkeit würde keine Kultur existieren können, sie würde ihren inzestuösen Wärmetod sterben, sie hätte nur tautologisch werdende Erzählungen, sie würde sich in identitätsloser Handlungszeit auflösen. Insofern ist die Sprache der Gastlichkeit transzendental, naturrechtlich und generativ. Aber zugleich gewinnt der Gast selbst kaum eine Präsenz in der kulturellen Signifikation: Er ist keine literarische Figur, er hat keine mythologischen Attribute, er kreiert keine Ikonographie, die in der Geschichte der bildenden Künste zu verfolgen wäre. Fast immer findet man Situationen der Gastlichkeit, kaum aber je den Gast als solchen.

Dies führt zum für die Dichtung zentralen Theorem: Die Thematisierung des Gastes erfolgt erst, wenn die Notwendigkeit einer reflexiven Korrektur entsteht, das Bedürfnis einer Ergänzung der

modularen Handlungszeit durch stabilisierende Lagezeit. Anders formuliert: Es sind Situationen der Ungastlichkeit, die die Thematisierung des Gastes, seine aus der fundierenden Gastlichkeit emporzuholende Präsenz erforderlich machen. E.T.A. Hoffmann findet zum unheimlichen Gast (*Der unheimliche Gast*), seine Räubergeschichte *Ignaz Denner* entwirft die gesamte Szenographie des Gastes von der teuflischen Perversion der Gastlichkeit her, Raabes *Unruhige Gäste* beschreiben den Einbruch einer nur noch touristischen und schon global gewordenen Reisetätigkeit in die instabile Sittlichkeit eines Bergdorfs. Die die Ungastlichkeit thematisierende Exilliteratur des 20. Jahrhunderts lässt den Gast dort auftreten, wo er ungewollt ist. Offenkundig wird der Gast im Moment seiner Negation thematisch präsent. Er kommt nicht nur sentimentalisch zu spät in der Literatur an (im 19. Jahrhundert, um von der deutschen Literatur zu sprechen), sondern vor allem auch im Modus der Negation. Er zeigt sich erst, wenn diese Negation so weit geht, dass die kulturermöglichende Gastlichkeit selbst erinnert werden muss. In Raabes Kriegsgeschichte *Hastenbeck* benötigt der Held sieben Seiten, um in das ihn abweisende Haus hineinzukommen, und der Rest der Handlung ist eine einzige Fluchtgeschichte zum erhofften gastlichen Asyl hin. Es scheint, als lassen die kulturellen

Diskurse den Gast erst dann die Bühne betreten, wenn die Gastlichkeit der Kultur selbst auf dem Spiel steht.

Eine literarische Phänomenologie des Gastes ist also mit mehrfachen Paradoxien konfrontiert: zuerst mit seiner Unsichtbarkeit, dann mit seiner Verspätung und schließlich mit seiner Erscheinungsweise als abgewiesener Gast. Der Gast als »er selbst« entzieht sich. Er entzieht sich so, wie sich die Zeit selbst entzieht. Auch dass die Erzählung durch sich selbst auf ihr Anderes hindurchfällt und offenkundig von vornherein in der Form der *mise en abyme* ihrer selbst existiert, weist auf die indirekte und strukturelle Kraft jener Figur hin, die als Figur des Dritten nicht aufhört, nicht zu kommen.

Irrealität der Zeit und ästhetische Eigenzeit

McTaggart macht einen aufschlussreichen Fehler. Um die Unverzichtbarkeit der A-Reihe zu demonstrieren, diskutiert er »Zeitreihen, die nicht wirklich existieren«, ²⁷ und nimmt als Beispiel die Ereignisse im *Don Quijote*. Sein Argumentationsergebnis lautet, dass auch bei einer fiktiven A-Zeitreihe formell die Unverzichtbarkeit der A-Schematisierung gegeben ist, sofern man eben den Ereignissen im Roman Glauben schenkt, so wie ein Kind es tun könnte.

Interessanterweise kommt McTaggart nicht auf die Idee, dass die Frage der Fiktionalität tatsächlich etwas mit der Art und Weise zu tun haben könnte, wie die Zeitreihen zueinander stehen. Er reduziert das Problem der Fiktionalität auf eine externe Bestimmung, die man wie in einer Vertragsvereinbarung spielweise annimmt oder nicht. Aber Cervantes' Roman besitzt eine offengelegte Strategie, seine eigene Fiktionalität in die interne Struktur des Textes hineinzunehmen. Im zweiten Teil trifft Don Quijote Personen, die den ersten Teil gelesen haben. Die Vorgeschichte, zunächst also die B-Reihe, wird somit zu einer Funktion der A-Reihe. Indem sie von der stabilisierenden Verankerung in der Vergangenheit losgelöst und auf die jeweilige Position der Handlung hinaufprojiziert wird, entsteht eine schwindelerregende Einschachtelung der Erzählung in sich selbst. Fiktionalität ist in diesem Fall das Entstehen einer eigenen Zeitform (ästhetische Eigenzeit), welche alle Elemente der B-Reihe funktional in die A-Reihe auflöst.

Diese Operation zeigt *via negationis*, dass Zeit unreal wird, wenn das Fundierungsverhältnis der B-Reihe für die A-Reihe unterlaufen und aufgelöst wird. Und umgekehrt: Sobald die in sich haltlose A-Reihe den Stabilitätsanker einer B-Reihe erhält, wird Zeit eine reale Erfahrung. Von diesem Ergebnis her wird deutlich, dass McTaggarts Kernar-

gument, welches er zwei Seiten nach dem Exkurs zum *Don Quijote* vorträgt, nicht verfängt. Zeit soll nämlich deshalb unreal sein, weil die Erklärung der A-Reihe immer nur mit den Mitteln der A-Reihe stattfinden kann, sodass ein *circulus vitiosus* entsteht.²⁸ Tatsächlich ist es aber nicht einleuchtend, dass McTaggart die A-Reihe in die A-Reihe einkopiert, um mit dem vorhersehbaren Argument substanzloser Selbstanwendung auf die Irrealität dieser Operation zu schließen. Er hätte die B-Reihe in die A-Reihe einkopieren sollen, um dem einen Zeitkonzept der fortlaufenden modalzeitlichen Linie den Referenzpunkt des anderen Zeitkonzepts – der relationalen Lagestabilität der Zeit (B-Reihe) – zu verleihen. Tatsächlich hat McTaggart etwas ganz anderes bewiesen, nämlich die Möglichkeit einer Fiktionalität erzeugenden ästhetischen Operation. Er hat ein Kunstmittel aufgedeckt, mit dem Zeit in sich so kurzgeschlossen werden kann, dass sie ihre Realität verliert und fiktionalen Charakter annimmt.

Die These lautet also: Man kann die analytisch fruchtbare Unterscheidung der beiden Zeitreihen so benutzen, dass Zeit stabil und real wird. In diesem Fall wird man davon ausgehen, dass sich die fortlaufende Zeit in einer stabilen Vergangenheit verankert, also die A-Reihe auf die B-Reihe referiert. Andere Kombinationen der beiden Reihen

führen zu Kurzschlüssen und irrealen Szenarien – sofern man als Maßstab die normale Zeiterfahrung anlegt. Nimmt man jedoch die Eigenzeitlichkeiten der ästhetischen Erfahrung zum Kontext, dann führt, so die Vermutung, jede Zeitreihenkombination, die nicht die A-Reihe in der B-Reihe verankert, zu Szenarien ästhetischer Fiktionalität. Eine solche ästhetische Eigenzeit hat McTaggart im zweiten Teil seines Aufsatzes *de facto* behandelt:²⁹ Die Idee, die A-Reihe in die A-Reihe einzukopieren, beschreibt recht genau die Art und Weise, wie im *Don Quijote* die Vergangenheit des Romans, also eigentlich die B-Reihe, tatsächlich als A-Reihe behandelt wird.

Die ›normale‹ Erzählung erzeugt kulturelle Zeit, eine Realität der Zeiterfahrung, eine verlässliche soziale Referenz. Diejenige Erzählung, die ein Bewusstsein ihrer ästhetischen Eigenzeitlichkeit markiert, leitet ihre Fiktionalität dadurch her, dass sie die beiden Zeitreihen zueinander anders platziert. Drei dieser Platzierungen der ästhetischen Eigenzeit seien im Folgenden dargestellt. Der narrato-logische Leitfaden der Gastsemantik wird der Argumentation dabei weiterhin den Weg weisen (›Methode‹).

Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo*:
A-Reihe als Matrix erzählt

Kleists *Verlobung in St. Domingo* erzählt die Gast-szene mehrfach, vervielfacht die beiden Aktantenpositionen von Gast und Wirt und realisiert zudem sämtliche Ambivalenzen der Szenographie des Gastes. Erzählt wird also zugleich eine glückende und eine misslingende Gastszene, und zwar so, dass sie in jeder ihrer funktionalen Sequenzen glückt und misslingt. Kleist erzählt die strukturelle Matrix der Gastsemantik. Der Gast ist: Gustav, der Fremde, der Offizier, August, schließlich die ganze Strömli-Familie. Der Wirt ist: Babekan, Toni, Congo Huang, Nanky, Seppi. Ins Haus wird dreimal eingetreten: Zuerst klopft Gustav an (166, 3–4),³⁰ dann aber zeigt sich, dass er schon eine Schwelle übertreten hat, als er vorher den Innenhof durchquerte (167, 4–8). Diesen beiden, zeitlich gegen die chronologische Ordnung verschobenen Szenarien des Anklopfens und des Übertretens der Schwelle folgt schließlich der Auftritt der Familie Strömli, eine erneute Ankunft von Gästen (194 ff.). Der Gast ist erstens offen-vertrauend (Gustav an der Tür), zweitens voller Misstrauen (Gustav in dem Vorhaben, Nanky zu überwältigen) und drittens explizit feindselig-kriegerisch (Familie Strömli erobert das Haus). Dass der Aktantenposition des

Gastes alle möglichen Verhaltensformen zukommen, findet in der Vervielfältigung der Handlungsweisen des Wirtes eine strenge Entsprechung: Erstens erzeugt Toni Gastlichkeit, zweitens verkörpert Babekan das Misstrauen, drittens ist Congo Huan-go feindselig.

Der Normalfall einer gastlichen Szene besteht darin, dass die Szenographie des Gastes Schritt für Schritt durchquert und an einer funktionalen Scharnierstelle jeweils eine Verhaltensoption realisiert wird. Die Erzählung trifft in der Regel eine Wahl und geht den Weg einer glückenden oder scheiternden Gasterfahrung, aber sie geht nicht beide Wege zugleich. Kleist jedoch ruft alle Scharnierstellen auf und realisiert an jeder alle Verhaltensoptionen. Seine Erzählung ist eine Meta-Erzählung der Gastszene, die jede narrative Weiche geht. So wird etwa die Funktion ›Einladung‹ mehrfach kodiert: Dass dem Gast das Haus des Wirtes als sein eigenes angeboten wird, erfährt Gustav darin, dass er mit der Frau (Toni) intime Kontakte aufnehmen kann. Gleichzeitig bietet Gustav Geld dafür an, dass die eigentlichen Gäste (Familie Strömli) bewirtet werden (169, 20). Andererseits erwartet ihn in der Person des eigentlichen Hausherrn sein Mörder. So findet also die Einladung in der größten denkbaren Geste statt, als prosaische Bezahlung und dann als Mordversuch am Gast. Auch

das Gastgeschenk wird in der kompletten Matrix seiner Möglichkeiten realisiert: Gustav gibt tatsächlich ein Geschenk, nämlich als Brautgeschenk für Toni das Kreuz (179, 29–33). Er gibt die Gabe der Zeit darin, dass er seine Vorgeschichte erzählt (168, 19 ff. und 173, 34 ff.). Schließlich gibt er sich selbst in die Obhut seiner Wirte: Seine Hand liegt am Herz Babekans (168, 11), aber am Ende wird er gefesselt, also zur Gänze gegeben sein. Selbst der symbolische Tausch von Gast und Wirt findet statt: Gustav beherbergt Toni mit seinem Liebesversprechen, und als Wirt lässt er später die Familie ein (Gast wird zum Wirt). Toni soll in der Schweiz zum Gast Gustavs werden (Wirt wird zum Gast). Gustav wird faktisch gefangen genommen (Gast ist gefährlichem Wirt ausgeliefert). Gustavs Degen bedroht symbolisch Babekan (168, 3), später töten die Waffen der Familie den Hausherrn (Wirt beherbergt gefährlichen Gast). Die komplette semantische Besetzung der Matrixstruktur der Gastzene geht bis in die Ambivalenz einzelner Motive hinein: Eine Analyse der Blicke, der Handgesten, der Bewegungen im Innenraum, der Prüfungssituationen, der Farbverteilung (schwarz, weiß, etwas dazwischen) und weiterer Motive würde aufzeigen können, dass alle diese Texteinheiten immer die mehrfache Kodierung, positiv, unentschieden und negativ zugleich zu sein, in sich tragen.

Kleist erzählt die komplette strukturelle Matrix der Gastszene hinsichtlich aller möglichen semantischen Besetzungen. Diese sehr eigentümliche und sonst kaum je anzutreffende Erzählweise führt zu einer charakteristischen ästhetischen Eigenzeit. Weil an jedem Punkt der Szenographie des Gastes immer das eine und sein Gegenteil gilt, kann auch immer das eine in das andere umschlagen. Kleists Prosa ist der permanente Ausnahmezustand, das ständige Alarmiertsein angesichts einer Zeiterfahrung, die den Schock des plötzlichen Umschlags in das Gegenteil in jedem Moment zu gewärtigen hat. Deshalb besitzt ein Text wie *Die Verlobung in St. Domingo* diese seltsame Rhythmik aus Geschwindigkeit und Innehalten, seine Akteure stehen zueinander in intensiver Nähe und vollständiger Befremdung. Hingabe und Verrat sind beinahe derselbe Akt. Die Zeit selbst wird in den Ausnahmezustand versetzt, nämlich genau in die Situation, in der Zeitverknappung, Entscheidungsnotwendigkeit und Äquidistanz aller Gründe dazu führen, dass sich kein stabiles Entscheidungsschema etablieren kann.

Kleist wiederholt diese Struktureigentümlichkeit in vielen seiner Texte. Im *Amphitryon*, welcher die archaische Sitte, dass dem Gast die Frau des Hauses angeboten wird, in den Zustand einer komödiantischen Verhandlung versetzt, sind

ebenfalls alle Positionen verdoppelt. Der Hausherr Amphitryon wird ungewollt zum Gast im eigenen Haus, der göttliche Gast Jupiter ist wiederum ein Wirt ganz anderer Dimension, das Verhältnis von Herr und Knecht wird mit dem Verhältnis von Gott und Mensch überblendet und schließlich werden alle entstehenden Zuschreibungsprobleme in eine komplexe Ehesemantik im Sinne einer forcierten gegenseitigen Beobachtung überführt. Dass ein Gott auf die Erde kommt und überprüft, ob das Gastrecht noch gilt, ist eines jener alten Motive der Gastsemantik, welches auf den göttlichen und naturrechtlichen Status des Gebotes der Gastfreundschaft verweist. Somit besteht das Handlungssubstrat der Komödie in der Kombination zweier Grundaussagen der Gastsemantik, sodass der mit der Frau des Hauses schlafende göttliche Gast das genealogische Gesetz des Hausherrn (seinen Namen) mit einem Halbgott beglücken wird. Jede einzelne der vielen Wendungen in dieser Komödie referiert präzise auf ein substantielles Moment der Gastsemantik, aber so, dass auch dieser Text die Matrixstruktur seines semantischen Genotextes komplett in den Phänotext überführt. Erneut schreibt Kleist einen Text, der seine Zeitlichkeit in den Permanenzzustand der alarmierten Geltung des zueinander Widersprüchlichen versetzt.

In dieser Logik des Umschlags der einen Position in ihr Gegenteil lässt sich keine stabilisierende B-Reihe etablieren, vor allem aber besteht die A-Reihe darin, anstelle einer Erzählung alle kombinatorisch möglichen Varianten des erzählten Sujets zu erzählen. Zweifelsohne zieht dies eine Irrealisierung der Zeit nach sich. Die vielfach bei Kleist vorhandenen Markierungen der Fiktionalität sind von der Forschung ausführlich herausgearbeitet worden.³¹ Kleist etabliert eine ästhetische Eigenzeitlichkeit, die zwar einerseits formal der A-Reihe folgt, andererseits aber anstelle der Durchführung eines Erzählprogramms dessen generative Matrix artikuliert.

McTaggarts Argument der Irrealisierung der Zeit wirkt, verglichen mit Kleist, schwach. Letztlich besteht die Frage doch immer darin, was man als real oder unreal in Bezug auf andere Realitäten bezeichnen will. Vielleicht hat McTaggart den Terminus der Realität zu ontologisch, mithin zu wenig sozialpragmatisch und zu wenig anerkennungstheoretisch verstanden. Verglichen mit den radikalen Irrealisierungen der Literatur ist jedenfalls selbst schon McTaggarts eigene Zeitphilosophie, erst recht aber die hier versuchte Korrektur (Einkopieung der B-Reihe in die A-Reihe), eine solche, mit der man die Zeit als ›real‹ bezeichnen kann. Dass McTaggart die Fiktionalität des *Don Quijote* nur

als eine externe Bestimmung diskutieren wollte, rächt sich in dem Moment, in dem Fiktionalität in starker Weise zeittheoretisch denkbar wird und in Relation dazu die Realität der Zeit an Plausibilität gewinnt.

Raabe, *Stopfkuchen*:
A-Reihe gleich C-Reihe, latent

McTaggart führt nach ein paar Seiten, die zunächst der A-Reihe und der B-Reihe gewidmet sind, eine weitere Reihe ein: Die C-Reihe »ist nicht zeitlich, denn sie schließt keine Veränderung, sondern nur eine Reihenfolge [*order*] ein«, ³² nämlich die Ordnung, in der die Dinge aufeinander folgen, egal in welcher Richtung man sie durchläuft. Der irritierende Hakenschlag in McTaggarts Argumentation besteht nun darin, an dieser Stelle die zunächst stark gemachte B-Reihe für überflüssig zu erklären, weil »die A-Reihe zusammen mit der C-Reihe ausreichend ist, um Zeit zu ergeben«. ³³ Offenkundig gibt McTaggart seinem Argument eine ontologische Fundierung, die das Sein der Dinge als Ordnung bestimmt. Weil er die A-Reihe als Realisierung einer jeweiligen Richtung durch die Ordnung versteht, meint er die B-Reihe aus dem Rennen nehmen zu können. Indem er dann

aber die A-Reihe auf sich selbst anwendet und sie dadurch in einen zu engen Zirkel führt, muss er die Zeit qua A-Reihe als irreal gegenüber der Ontologie der C-Reihe erklären.

Wie plausibel ist dieses Argument? *De facto* schließt McTaggart mit der B-Reihe das Gedächtnis aus und möchte Zeit allein als Richtungswahl durch eine geordnete Ontologie hindurch verstehen. Ist aber Zeitvollzug ohne die interne Relationierung zum Gedächtnis denkbar? Muss man nicht vielmehr versuchen, Zeiterfahrung (A-Reihe) aus dem Bezug zu erfahrener Zeit (B-Reihe) zu verstehen, statt aus demjenigen zu einer subjektfernen Seinsordnung? Überspringt McTaggart hier nicht erneut ›das Kulturelle‹, sodass es geradezu zwingend wird, dass er in der Zeit nichts weiter finden kann, als tautologisch nur die eigene Formalisierung? Und wird man ohne weiteres seine Annahme, es gäbe eine ontologische Ordnung, akzeptieren wollen?

Das ist ein seltsamer Anfang, wenn man über den *Stopfkuchen* reden will. Aber tatsächlich hat die Literatur immer eine gute Antwort auf die Philosophie. In diesem Fall ist Raabes Stopfkuchen eine Figur, die als ritueller Sündenbock einer Provinzgesellschaft herhalten muss und alle ihm zugefügten Verletzungen in sich aufnimmt, sie wortwörtlich in sich hineinfrisst: »Es ist eben so geschrieben,

und ich habe einfach das Schicksal in mich hineinzufressen«. ³⁴ Stopfkuchen ist die personifizierte C-Reihe, die übermäßig angeschwollene Verkörperung einer sozialen Ordnung, die auf Verletzung, Verfemung und Negativität basiert. Sein Fressen ist weder ein vitales noch ein selbstdestruktives Tun, sondern das Anlegen eines inneren Archivs, die Versammlung von Befehlsstacheln (Canetti). Vor allem stellt Raabes Roman den Redeakt dar, in dem Stopfkuchen in einem ausufernden Monolog die Ordnung der Dinge erzählt, nämlich sich aller seiner Verletzungen entäußert. Am Ende des Textes liegen ein geklärter Mordfall, ³⁵ eine gewonnene soziale Anerkennung und eine umgelenkte Verfemung vor: Der geheimnisschwangere und sühneträchtige Stopfkuchen hat seinen giftgeschwollenen Bauch ³⁶ in einen Diskurs abgeführt, der nunmehr seinen Zuhörer zum Mimikry-Double dieser Narration werden lässt. Eduard, der Erzähler des Romans, findet sich »ganz in des Dicken Stelle, das heißt in seine Haut versetzt, das heißt [...] in dieselbe hineinversetzt«, ³⁷ vor und muss seinerseits eine kathartische Diskurstat absolvieren, nämlich die Niederschrift dieser Redestopfung.

Dass die Welt als Zusammenhang von Verletzungen, verweigerter und dann erkämpfter Anerkennungen beschrieben wird, schafft einen Kontext, der die Gastsemantik im Kern angreift.

Eduard ist nach langer Abwesenheit zu Gast in der Heimatstadt und schließlich bei Stopfkuchen, aber dort wird ihm konsequent die Erzählung, die er aus der Fremde mitzubringen hätte, verweigert. Der Wirt spricht und seine Rede macht den Gast mundtot. Vom ersten Moment an wird Eduard einer diskursiven Folter unterzogen.³⁸ Hier findet keine Gabe des Gastes oder seiner Erzählung statt, sondern eine tiefgehende Verkehrung der gastlichen Situation: Der Wirt nötigt dem Gast die Gesamtheit der Befehlsstacheln auf, welche die Ordnung der Dinge definieren. Eduard ist nicht die gastliche Figur des Dritten gegenüber einer Integration oder einer Abweisung, sondern ihm wird die vollständige Identität mit der Rede seines Gastgebers – »Ist er nicht göttlich?«³⁹ – aufgenötigt. Der Roman, formal eine einzige Abfolge von Gastszenen und von Besuchen bei Stopfkuchen und in Gasthäusern, unterläuft konsequent die Sprache des Gastes. Er artikuliert eine nicht mehr den konkret verkörperten Stimmen zugehörige Ontologie.

Die gesamte, hochkomplexe Motivstruktur des Textes, die Ineinanderfügung so verschiedener Diskurse wie Historismus, Geologie, Paläontologie, Altertumswissenschaften, Kriminalistik, Theologie, Darwinismus, Weltsicht der Idylle und Kolonialismus lassen einen Raum entstehen, der tatsächlich die Ordnung der Dinge darstellt,⁴⁰ freilich

vom Standpunkt einer mit Schopenhauer geimpften philosophischen Negativität aus. Stopfkuchen erzählt durchaus nicht seine eigene Vergangenheit, also nicht einfach nur eine B-Reihe, sondern vielmehr die Tiefenarchäologie des 19. Jahrhunderts. Zu Raabes vorangehendem Roman, *Das Odfeld*, ist die briefliche Aussage des Autors überliefert, die Hauptperson des Textes sei der Ort der beschriebenen Schlacht.⁴¹ Die literarischen Akteure instrumentieren nur die Diskursstruktur, sie verleihen ihr eine Stimme. Mit dem *Stopfkuchen* hat Raabe letztlich eine Möglichkeit gefunden, einen literarischen Charakter als Prosopopöie der C-Reihe auftreten zu lassen: Es ertönt die Stimme transsubjektiver Dispositive, die Stimme derjenigen sozialen Grammatik, die die Wirklichkeit der Dinge erst erzeugt.

Eine interessante Implikation dieses Modells besteht in der Zeitform der impliziten Ontologie. Stopfkuchen finalisiert seine Inkorporation der Welt auf einen Moment hin, der als Reifwerden der Zeit bestimmt wird. Seine Ehefrau Tine beschreibt dieses Zeithaben und Zeitnehmen: »Ich weiß es ja wohl, daß wir jetzt, Gott sei Dank, hier auf der Schanze so still für uns hinleben, daß wir für alles Zeit haben. Daß wir für alles die Zeit abwarten können, wo wir uns alles sagen, am Mittag oder um Mitternacht, das Schlimmste und das Beste.«⁴² Eine ganze Weltordnung *in corpore*

in sich aufzunehmen, erfordert nicht nur die ungeheure Extension des Körpers als kosmologisches Dicksein – ähnlich wie später bei Brechts Baal –, sondern vor allem Zeit. Aus dem Kasten kann der selbsternannte Noah erst gehen, wenn die Welt in ihm komplett ist, sich also mit der Welt deckt, die draußen vorhanden ist. Bis dahin bleibt seine metaphysische Existenzweise, Abbild der Welt zu sein, verborgen. Sein Fressen, Verdauen, Behalten und Ausscheiden, die Macht seiner Peristaltik⁴³ zieht sich über Jahrzehnte hin, es ist das Bauen und Sichzurechtlegen einer vollständigen Ontologie. Sie existiert in der Form der Latenz. Seine diskursive Überlegenheit resultiert daraus, dass er alle Einwände schon im Voraus durchdacht, jede Gewissheit relativiert und einer schonungslosen Machtanalyse unterzogen hat. Das Hervorbrechen des Latenten ist deshalb eine Art von Schöpfungsakt. Geschaffen wird zweierlei: erstens das vorliegende Buch durch die rituelle Weitergabe der Verletzungen an sein Mimikry-Double Eduard und zweitens eine Verschiebung der Fama innerhalb der sozialen Ordnung mit dem Ergebnis, dass Stopfkuchen die Verfemung von sich und seiner Frau lösen kann. In beiden Fällen werden komplette symbolische Universen erzeugt, ästhetische und soziale Schöpfungskonkurrenzen. ›Latenz‹ ist der Name für ein Konstrukt, in dem sich über lange Zeitläufe

ganze Ontologien akkumulieren, die in der Regel nie vollständig sichtbar werden können. Raabes ingeniose Erfindung, eine literarische Figur zu entwerfen, die die Prosopopöie der Latenz ist und der C-Reihe eine Stimme leiht, ist die eine Ausnahme von dem Gesetz, dass das Latente (im Gegensatz zum Möglichen) nie wirklich werden kann.

McTaggart hat die Ontologie zu abstrakt gedacht, seine Trennung von B-Reihe und C-Reihe ist nicht plausibel. Stopfkuchens eigentümliche ästhetische Eigenzeit – die lange Zeit der Latenz – entsteht daraus, dass er seine Vergangenheit auf die Ordnung der Dinge hin transparent machen kann. In der Tat ist der Zugang zur Ordnung des Seins doch immer nur über eine konkrete Zeiterfahrung, die in sich ihr Anderswerden wird vollziehen müssen, möglich. Stopfkuchen investiert die A-Reihe als Explikation der C-Reihe mit dem Zugang, den er über seine B-Reihe gewinnt. Latenz ist eine genuine und eigentümliche Form der ästhetischen Eigenzeit. Sie wird erst denkbar, wenn man gegen McTaggarts Formalismus kulturelle Konkretisierungen sucht und findet.

Arno Schmidt, *Die Schule der Atheisten*:
B-Reihe und C-Reihe als A-Reihe,
Auflösung des Vergangenen

Das vielleicht radikalste literarische Experiment der deutschen Literatur findet sich im Spätwerk von Arno Schmidt. Weit über die bekannten Überbietungsfiguren des Ästhetizismus hinausgehend versucht Schmidt, eine Ontologie zu begründen, die aus der zweiten Ordnung der literarischen Fiktion heraus die erste Ordnung der Wirklichkeit begründet. Evidenterweise ist aber der Begriff des Fiktionalen hier nicht mehr hinreichend. Denn das Fiktive hat das Reale als sein Gegenteil sich gegenüber stehen. Baudrillards Simulakrum als Versuch, eine dritte Ordnung zu denken, die die Differenz von Realem und Fiktionalem in sich aufhebt, ist schon eher geeignet, einen Weg in Schmidts späte Texte zu weisen. Im Zusammenhang einer Debatte, die mit den Unterscheidungen McTaggarts operiert, wird sofort klar, dass man hier von einer Fundierung durch eine unbehelligte und in sich ruhende C-Reihe nicht mehr ausgehen kann. Sie wird in der A-Reihe allererst erzeugt. Ontologie ist ein Ergebnis des Diskurses, nicht seine Voraussetzung. Aber dieses Auf-den-Kopf-Stellen der Verhältnisse, welches Realität aus Irrealität entstehen lässt, ist schwer zu denken.

Die Schule der Atheisten, der Text, der auf *Zettels Traum* folgt, hat viele Gemeinsamkeiten mit Raabes *Stopfkuchen*. Auch hier finden wir eine einzige Abfolge von Gastszenen, die allesamt von einem Wirt dominiert werden, der das Monopol über die Erzählung für sich beansprucht. Der Wirt also erzählt, nicht seine Gäste: »Da Kolderup irgendwie als ›Der Wirt‹ betrachtet ist – (dem es ergo obliegt, seine Gäste auf leichte graciose Art zu unterhalten) [...]«. ⁴⁴ Und ebenfalls ist es eine Seegeschichte (Untertitel des *Stopfkuchen*: *Eine See- und Mordgeschichte*) mit Seefahrt, Schiffbruch und Inselaufenthalt, sowohl in der Binnenerzählung als auch in der Rahmenhandlung (dort nur mit metaphorischem Schiffbruch): »Hm: halb SeeRoman«. ⁴⁵ Gastlichkeit wird unterlaufen durch einen Akteur, der nichts anderes ist als die allen anderen Figuren überlegene Personifikation der Kultur selbst ⁴⁶ und dessen umfassende, vielleicht aber nur inszenierte Erinnerung sämtliche Gäste in ein Masternarrativ einbindet, dem sie sich nicht mehr entziehen können. Kolderup ist ein gesteigerter Stopfkuchen, aber im Vergleich zu Raabe ist Arno Schmidts Textontologie ungleich komplexer.

Die Schule der Atheisten, 1972 veröffentlicht, spielt im Jahre 2014 nach einer globalen atomaren Katastrophe. Übrig geblieben sind zwei Großmächte, die USA und China sowie eine kleine

Provinz in Norddeutschland, die als eine Art von kulturellem Reservat der alten Welt aufrechterhalten wird. Dort hat der hochbetagte Senator Kolderup das Sagen, sein Haus ist zugleich Ort der Gerichtsverhandlungen wie auch Archiv der alteuropäischen Bildung (Bibliothek, Bildersammlung, Schallplattensammlung). Als Gäste erscheinen hochrangige Delegationen, zunächst die der USA, welche nach der Katastrophe zum Matriarchat mutierten, angeführt durch die Außenministerin ISIS, und sodann diejenige Chinas. Anlass ist eine angekündigte Bedrohung der Erde durch Außerirdische, welche die verfeindeten Großmächte zwingt, eine gemeinsame Verteidigung zu organisieren. Eine nicht unwichtige Nebenhandlung besteht darin, dass der Bestand des Reservats gefährdet ist und sich Kolderup zurecht besorgt zeigt, die Großmächte könnten die Auflösung der kleinen norddeutschen Provinz beschließen. Die Verhandlungen drohen zu scheitern, Kolderup aber bringt sich geschickt in eine Vermittlungsposition und entwickelt eine umfassende Erzählung, in der Personen der beiden Delegationen in ihren Vorgeschichten vorkommen, so etwa die Mutter der ISIS, der Vater des Hofpoeten Cosmo Schweighäuser, aber auch Vorfahren der Chinesen. Aus dem Archiv seines Hauses kann Kolderup angebliche Beweise für die Wahrheit seiner Erzählung vorlegen. Sein Master-

narrativ verstrickt die Gäste in diese gemeinsame Vorgeschichte und führt dazu, dass die Verhandlungen noch einmal aufgenommen werden, zu einem guten Ende kommen und schließlich sogar dem Reservat als dem zukünftigen Verhandlungsort der beiden Großmächte eine Bestandsgarantie zugesprochen wird.

Von Anfang an gibt der Text zu verstehen, dass Kolderups Erzählung, die ihr Zentrum in der Binnengeschichte vom Schiffbruch bei Spenser Island findet, eine reine Fiktion ist. Aber sie wird derart detailmächtig durchgeführt, dass die Gäste ihrem Wirklichkeitseffekt nicht entkommen und diesen am Ende politisch ratifizieren, also erzählte Wirklichkeit zu tatsächlicher machen. Die Erzählung des Wirtes schafft den Gästen die Realität, und diese Verkehrung der gastsemantischen Rollenverteilung hat tiefgehende Folgen für die Ontologie ebenso wie für die ästhetische Eigenzeit. Der Zusammenhang lässt sich am besten durch einen kleinen Exkurs einfädeln.

Ein vergleichbar komplexer Text von Jorge Luis Borges stellt eine Begründung erster Realität durch zweite Realität in den Zusammenhang Leibniz'scher Philosophie, deren Terminologie in Schmidts letztem Werk zitiert wird.⁴⁷ Leibniz definiert den Terminus ›Individuum‹ als *ens omnimode determinatum*: Wenn ein Gegenstand so genau be-

stimmt ist, dass er von allen anderen Gegenständen unterschieden werden kann, ist er ein Individuum. Er ist dann auch notwendigerweise wirklich, im Gegensatz zu einem Begriff, dem stets etwas und deshalb auch die realitätserzeugende Konkretion ermangelt. Wirklichkeit konvergiert mit vollständiger Bestimmung schon allein deshalb, weil zum Beispiel die Bestimmung eines Apfels im Unterschied zu allen anderen die reale Lage beinhaltet. In *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* lässt Borges eine Geheimgesellschaft seit dem 17. Jahrhundert die umfassende Enzyklopädie einer möglichen Welt schreiben. Als das Werk der Vollendung entgegen sieht und alle Gegenstände dieser Welt durch einander vollständig bestimmt sind, tauchen diese in der ersten Welt auf, durchsetzen sie, um schließlich ihr gegenüber die ontologische Priorität zu gewinnen. Das Gedankenexperiment rechnet mit der Möglichkeit, dass eine fiktionale Welt gegenüber dem Sein erster Ordnung eine dichtere Kohäsion haben könnte, sodass sie die Macht hätte, zur eigentlichen Ontologie zu werden.

Baudrillard hat in einem anderen Kontext (aber durchaus mit markiertem Rückbezug auf Leibniz' Binärkode) von dem Simulakrum gesprochen, welches als ›Metaphysik des Kodes‹ Realität aus der selbstemergenten Verdichtung der digitalen Episteme entstehen lässt.⁴⁸ Ähnlich zum *Matrix*-Film

der Wachowskis von 1999 wird hier die Figur gedacht, dass sich im Innern der alten analogen Kultur eine sekundäre Episteme zur ersten Realität aufschwingt. Das Simulakrum hat die Unterscheidung von Fiktion versus Realität in sich aufgenommen.

Arno Schmidts vor dem Einschnitt des Digitalen geschriebenes Spätwerk weist interessanterweise dennoch diese, offenkundig mit dem Binärprinzip verbundene Eigenschaft einer Hyperrealität auf – Schmidt selbst ordnet sich dabei in den phantastischen Realismus ein.⁴⁹ Der Grund für diese erstaunliche poetologische Möglichkeit findet sich in einem Prinzip, das offenkundig die Effekte einer Epistemologie des Digitalen erzeugen kann. Es handelt sich um die Etymtheorie, sie ist funktional als die C-Reihe dieser ästhetischen Welt zu denken. Kolderup liest in einem großen Buch, dass sich schnell als *Zettels Traum*, dessen Autor die Romanfigur gekannt haben will, herausstellt. Die dort entworfene Etymtheorie spaltet in einem ersten Schritt die Wörter in ihre Silben auf oder etabliert gewollte Falschschreibungen, um in einem zweiten Schritt diese Elemente neu zu semantisieren. Obwohl in *Zettels Traum* behauptet wird, dass bestimmte Semantisierungsoptionen prioritär seien – insbesondere solche, die mit Freud eine Sexualisierung der Sprache durchführen –, ist doch die

tatsächliche Schreibpraxis weitaus freier: Schmidt semantisiert die Wortbestandteile letztlich ohne erkennbares Regelset. Er gewinnt damit eine immense Freiheit: Ein Wort kann, mit Bachtin zu reden, in so viele semantische Richtungen abstrahieren, wie dem Autor Semantisierungen einfallen. Das Triebleben der Sprache ist in dieser Hinsicht unerschöpflich, immer ist noch ein Hakenschlag, ein Witz möglich. Formal funktionieren Etymen wie die ja/nein-Basisunterscheidung der Digitalität: Sie bilden ein fluides, mehrfach ankoppelbares und virtuell unendliches bedeutungstragendes Netz von semantischen Optionen, in dem jeder Inhalt mit jedem anderen durch einfache sprachliche Weichenstellungen verbindbar ist. Die Etymensprache ist eine Letzzebene (C-Reihe), die als die Ontologie dieses literarischen Konzepts fungiert, dabei aber in ihrer Flexibilität eine starke Analogie zur digitalen Episteme besitzt.

Nun wird in *Zettels Traum* etwas angedeutet, was in der *Schule der Atheisten* offenkundig zum Prinzip wird: Die Etymen geben nicht nur sprachliche Flexibilität, sie werden vielmehr zu einer ontologisch generativen Instanz, welche über bloße sprachinterne Operationen hinausgeht. Schmidt kennt den Terminus des optischen Etymen und offenkundig können seine Protagonisten sprachliche Verbindungen direkt wahrnehmen, hören, fühlen,

schmecken und sehen. Die Sprache durchdringt die Wahrnehmung und erzeugt Perzepte, die ihren Ursprung allein in den Etymverbindungen haben. *Die Schule der Atheisten* spielt dies in einer Szene durch, in der unentscheidbar wird, ob Kolderup Fernsehen schaut oder ob die Ereignisse Produkte seines Imaginationstheaters sind.⁵⁰ In *Abend mit Goldrand* unternimmt Schmidt sodann das Experiment, Figuren im Innenraum von Gemälden Boschs agieren zu lassen. *Julia, oder die Gemälde* schließlich findet zu dem theologischen Terminus der Perichorese, nämlich der Durchdringung der Wirklichkeitsebenen und der Zeiten durch ein Flüssigwerden ihrer Grenzen und Dimensionen. So formuliert schon Kolderup: »Die ›Zeitn‹ sind ohnehin hoffnunnxlos=gemixt.«⁵¹

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen, um zur zentralen These zu kommen: *Die Schule der Atheisten* deutet die Ontologie erster Ordnung als flexibles und mit der generativen Macht der Etym ausgestattetes Logosgeschehen. Die Welt ist, was diejenige Erzählung, die die Wahrnehmungen selbst steuern kann, als Roman so erzeugt, dass damit eine relativ stabile Übereinstimmung der am Diskurs Beteiligten gefunden ist. »Wir leb'n Alle wie in ei'm kolossal'n Roman«,⁵² sagt Kolderup ungerührt und inszeniert seine Weltkonstruktion ironisch als das, was sie ist: »(Er wird ernsthaft=hin-

terhältlich; Er fährt – wie ›sinnend‹ – fort): ›D's'ss 'n ganzer KurzRoman [...]‹,⁵³ um schließlich die ontologische Verdrehung ganz offen zu formulieren: »Die ›Wirkliche Welt‹: ist, in Wahrheit, nur die Karikatur unsrer Großn Romane!«⁵⁴ Wie gesagt: Die Sätze hören sich an, wie eine wenig originelle Wiederholung des alten Ästhetizismus, aber sie sind doch weit davon entfernt. Sie sprechen letztlich davon, die Bedingungen der Welteinrichtung an ihrem archimedischen Punkt zu erfassen und sich durch die Erzählung von dieser Welt zu erlösen, um eine andere zu betreten.

Es ist fürwahr eine Schule der Atheisten. Sie negiert die alte Gastlichkeit, indem sie den Wirt zum gnostischen Gott dieser Welt macht und den Gästen keinerlei Erzählung zugesteht. War in der alten Gastsemantik der Gast der mögliche Gott und die Erzählung seine Gabe, so ist nun der Wirt Kolderup der Erzeuger eines umfassenden kosmologischen Masternarrativs. Aber im Gegensatz zum *Stopfkuchen* endet diese Schule nicht in einer Kette ritueller Weitergaben des negativen mimetischen Impulses. Sie hat ihr Ziel darin, eine ganz andere Realität zu wollen und sie in der Erzählung zu produzieren. Gastlicher kann eine Erzählung kaum sein, selbst wenn sie auf der thematischen Ebene die Gäste nicht zu Wort kommen lässt. Offenkundig muss sich hier, in einem negativ ge-

wordenen Weltzustand, die gastliche Sphäre erst im Gewaltakt einer gnostischen Schöpfungsk Konkurrenz durchsetzen. Dass alles selbstreferenziell wird, ist die Reaktion auf die Krise eines katastrophalen Weltzustandes. Wo Gastlichkeit war, zuckt das Subjekt zusammen und in seine Idiosynkrasien hinein. Deshalb ist es der Wirt Kolderup, der die gastliche Erzählung gibt und seine Gäste reich beschenkt. Am Tisch spricht, wenn es einmal nicht der Wirt ist, dann eben die Teetasse.⁵⁵

Die Notwendigkeit einer solchen vorderhand usurpatorischen Definitionsmacht ist zeittheoretisch einzusehen: Kolderup braucht Zeit. Er muss die drei Zeitreihen synchronisieren. Seine Erzählung muss mithilfe der Etymtheorie die C-Reihe so umgestalten, dass die Erzählung aus seiner Vergangenheit (B-Reihe) in der Weise zur Erzählung der Vergangenheit aller wird (B-Reihe gleich C-Reihe), dass sein tatsächlicher Erzählvorgang (A-Reihe) Schritt für Schritt diesen komplexen Zusammenhang aller Zusammenhänge mitnimmt. Mit anderen Worten: Kolderup macht nichts anderes, als dass er jene Enzyklopädie, die bei Borges eine dritte Welt erzeugt (*Orbis Tertius*), *ad hoc* generiert, in ständiger Reaktion auf die politischen Umstände der Gegenwartshandlung des Romans. Welterschöpfung ist nicht einfach. Jeder Zug zieht dabei die gesamte bisherige Weltkonstruktion mit, in jedem

Moment muss immer das Ganze gedacht werden. Darum ist Kolderup so langsam, darum taucht er aus den Tiefen seiner Alterserinnerung wie von woanders her auf (er taucht auf aus dem, was in Schellings Freiheitsschrift ›der dunkle Grund‹ genannt wird).

Die Schule der Atheisten versucht also tatsächlich jenes strenge Experiment, das Michael Dummett in seiner Auseinandersetzung mit McTaggart nur kurz diskutiert hat, um es dann auszuschließen.⁵⁶ Tatsächlich kann man sich die Schmidt'sche Ontologie nicht anders denken, als dass sich die Vergangenheit in jedem Moment verändert. Beim *Stopfkuchen* war von Latenz zu reden, bei Schmidt wird man auch diesen Punkt radikalisieren müssen. Die Konstruktion eines überzeugenden und die Realität überbietenden Simulakrums kann nur durch die ontologische Neukonstituierung des Vergangenen stattfinden (übrigens das alte marxistische Ontologieparadox). Es handelt sich gewiss um einen Gedanken am Rande des Denkbaren. Aber wo der Philosoph zurückzuckt, gewinnt der Prosaschreiber seinen Raum.

Ästhetische Eigenzeit und Zeit

McTaggart hat in der C-Reihe seine Ontologie statisch angelegt, zwar als Reihenfolge, aber nicht zeitlich. Die Zeiterfahrung des Gedächtnisses (B-Reihe) hat er ausgeschlossen. Den bloßen Formalismus des fortwandernden Gegenwartspunktes mit seiner permanenten Neukonstituierung von Vergangenheit und Zukunft hat er auf sich selbst angewandt, um ihm derart gesteigert den Formalismusvorwurf zu machen. Daraus hat er die Irrealität der Zeit gefolgert, evidenterweise in Relation zur behaupteten atemporalen Seinsordnung der C-Reihe. Dies alles trägt er in einer solchen Formalisierung vor, dass eine Rhetorik der strengen Argumentationsführung entsteht. Er hatte damit Erfolg, wie die unüberschaubar gewordene Literatur zu seiner Theorie der Zeitreihen zeigt.

Die Rhetorik der Strenge führt ein implizites Verbot mit sich. Verboten ist eine Entformalisierung, eine Deutung der Zeit aus den in Relation dazu unphilosophischen Zusammenhängen von Kulturtheorie. Aber genau dieser Weg wird es sein müssen, der McTaggarts so dichte Thesenfügung lockert und durchsichtig macht. Nämlich: Es ist eine Ontologie (C-Reihe) denkbar, die nicht statisch ist. Es ist ein Zugang zur Zeit zu denken, der sich nicht um die Erfahrung der Vergangen-

heit (B-Reihe) betrügt. Dann wird die A-Reihe so inhaltsschwer, dass ihre Einkopierung in sich selbst nicht in den Tautologievorwurf mündet, sondern vielmehr das Rätsel der Zeit explikativ werden lässt.

Kurioserweise ist es die Literatur, die den Weg weist (erneut: die ›Methode‹), jene Literatur, die McTaggart als die ihm offenkundig falsche Zeitmodellierung kurz zitiert, um sie ebenso schnell abzuweisen. Aber so einfach wird man sich des *Don Quijote* nicht entledigen können, ist er doch selbst schon eine Einkopierung der A-Reihe in sich selbst, welche gerade nicht tautologisch, sondern vielmehr humoristisch wird. Eine kulturtheoretische Deutung der Zeit mithilfe der McTaggart'schen Unterscheidungen konnte hier jedenfalls die Gastsemantik und die Erzählung in das Feld der Zeitphilosophie einbringen. Und damit ist eine Reihe von wichtigen kulturtheoretischen Topoi gegeben: Phänomenologie des Erblickens, Szene der Schwelle (Passagen, Übergang), Einladung als Rede und Gegenrede, Dialektik der Gabe, Anerkennung des Gastes statt Herrschaft des Hausherrn, positiv-rechtliche Kodifizierung und göttliches Gesetz, kulturelle Logik als Figuration des Dritten, die Erzählung als primäre symbolische Form der Kultur. Die Kombination von Gastsemantik, Erzähltheorie und Zeitphilosophie

führt offenkundig in das Zentrum der kulturwissenschaftlichen Fragestellungen.

Die Methode meines hier vorgestellten Arguments folgt einer Doppelstrategie. Es wird Zeit, sie aufzudecken. Zunächst ist der Widerspruch gegen McTaggart klar: Die an sich analytisch fruchtbare Unterscheidung der verschiedenen Zeitreihen krankt an zu starren Grenzziehungen und an dogmatischen Festlegungen. Deswegen expliziert das hier durchgeführte Gegenargument Zeit als Zusammenspiel aller drei Zeitreihen in einem dynamisierten Sinne: zeitliche Ontologie, Einbezug des Vergangenen, dadurch Verinhaltlichung der A-Reihe. Aber, und hier kommt der Gegenzug ins Spiel: Vorgebracht wird dieses Argument gerade mit der Literatur, also mit einem Modell, das auf der Seite der Irrealität, der Fiktion zu stehen scheint. Wird derart nicht dem Ergebnis von McTaggart wiederum Recht gegeben, wenngleich auf anderem Wege?

Vielleicht wird man auch hier einen Schritt zurücktreten müssen. Die Frage, ob die Zeit real oder unreal sei, mag dahingestellt sein. Dass kulturelle Zeiterfahrung eine starke Varianz aufweist, konnte jedenfalls mit den drei Interpretationsansätzen zu Kleist, Raabe und Arno Schmidt plausibel gemacht werden. Letztlich wird man wohl behaupten können, dass die Modelle der Literatur immer auch Modelle möglicher Deutung des Daseins sein müs-

sen. Es handelt sich um ästhetische Eigenzeiten in dem Doppelsinn von ›ästhetisch‹ als Aisthesis und als bezogen auf den schönen Schein der Kunst. Es gibt einen Blick auf die Welt, der ihre Matrixstruktur expliziert (Kleists ästhetische Eigenzeit), einen anderen, der eine negative Grammatik der rituellen Verletzungen als Letztebene annimmt (Raabes ästhetische Eigenzeit) und einen, der das literarische Reden selbst als einzige Existenzform und als erstes Sein affirmiert (Schmidts ästhetische Eigenzeit). Und es wird weitere solcher Modelle geben. Sie alle sind Explikation der Ordnungen der Zeit. Sie sind Erzählungen als Szenarien der Gastlichkeit in dem Sinne, dass wir immer der Gabe einer literarischen Rede die Zeit entgegenbringen, sie bei uns ihren gastlichen Ort einnehmen zu lassen, so wie auf der thematischen Ebene der Texte jede Situation zwischen Akteuren immer auch die Frage nach der Gastlichkeit stellt.

Was an alldem real oder unreal sein soll, ist jeweils als Funktion der immanenten Ontologien zu denken. Quine hat in diesem Zusammenhang von den Referenzrahmen gesprochen, welche die Frage nach der Ontologie zur überschaubareren Frage nach jeweiligen regionalen Ontologien re-dimensionieren. In diesem Sinne wird man jeden literarischen Text als mögliches Zeitmodell mit einer impliziten Ontologie lesen können, also als

ästhetische Eigenzeit – eine Erkenntnis, die in der strukturalistischen Texttheorie der 1970er Jahre als Text-Welt-Modell verhandelt wurde. McTaggarts Argument ist also zu überführen in viele kleine Analysen, die Frage nach der Zeit ist zu übersetzen in die regionalen Ontologien jeweiliger Zeitmodelle und der ihnen korrespondierenden Erfahrungen ästhetischer Eigenzeitlichkeit. Zeit als solche bleibt ein Rätsel, vielleicht, weil von vornherein eine falsch gestellte Frage im Raum steht. Aber jeweilige ästhetische Eigenzeiten sind durchaus analysierbar, mit McTaggarts Unterscheidungen (aber anders), im Modus der Narration, als Schematisierung der Szenographie des Gastes. Die Zeit ist nur ästhetisch, nämlich als jeweilige ästhetische Eigenzeit zu haben. Der Weg dorthin, die Methode, ist: die Literatur.

Anmerkungen

- 1 Die Überlegungen in diesem Aufsatz schließen an eine Reihe von Studien an, die der Verfasser in der Vergangenheit zum Thema der Gastlichkeit im Zusammenhang mit der Erzähltheorie publiziert hat. Die Definition des Gastes (nach Hans-Dieter Bahr) und der Grundgedanke, die Szenographie des Gastes als Urszene der Erzählung zu verstehen – dies wurde schon früher formuliert und durchargumentiert. Der in diesem Aufsatz vorgestellte neue Gedanke besteht darin, die in der Gastszene gegebene Verdoppelung der Erzählung und der Zeit zeittheoretisch zu bedenken. Vgl. Ralf Simon: Auf der Schwelle verharren. Zu einem Erzählmuster der Moderne, in: Evi Fountoulakis, Boris Previšić (Hrsg.): Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Kultur, Bielefeld 2011, 179–192; ders.: Die Nacht des Gastes. Zur Semantik der Ungastlichkeit in E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücken*, in: Peter Friedrich, Rolf Parr (Hrsg.): Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation, Heidelberg 2009, 263–280; ders.: Ikononarratologie, in: ders., Alexander Honold (Hrsg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, 301–317.
- 2 Vgl. zu dieser elementaren Definition die Überlegungen in Hans-Dieter Bahr: Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik, Leipzig 1994.
- 3 Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte, 2. Aufl., München 1981, bes. 332, 338, 340–347 u.ö.
- 4 Lotman denkt das Erzählergebnis als den Moment der Grenzüberschreitung. Ein Akteur überquert die Grenze zwischen seiner Semantik und einer anderen, meist fremden Semantik. Indem er dabei seine Semantik in den Bereich der anderen importiert, wird diese ereignishaft als Störung wahrgenommen.

- 5 Der Begriff der Erzählfunktion orientiert sich an Propps Narratologie: »Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird« (Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a.M. 1975, 27). Diese Definition ist unter den Prämissen Propps sehr komplex, werden doch die Handlungsträger aus der Kumulation von Funktionen hergeleitet (vgl. ebd., 79–82). Folglich liegt hier eine zirkuläre Definition vor. Tatsächlich ist eine Handlungsfunktion eine narrative Sequenz, welche für den Fortlauf der Erzählung eine Scharnierfunktion innehat, indem sie andere Sequenzen oder Funktionen miteinander verbindet. Eine Erzählfunktion liegt nur dann vor, wenn sie von einer konkreten Handlung abstrahiert worden ist. Zum Beispiel erzählt in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* Gustav die Vorgeschichte seiner Flucht; hinsichtlich der Erzählfunktion liegt hier die Sequenz »der Gast erzählt sein Herkommen« vor.
- 6 Vgl. Simon, Auf der Schwelle verharren (Anm.1).
- 7 Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, 15–30 u.ö., versucht, die reine Gabe von dem Paradox her zu entwickeln, dass um der Verhinderung des Tausches willen schon ihr Gegebensein nicht vorhanden sein darf. Derart wird die Gabe zur einer Denkmöglichkeit: »Denn eine *Theorie der Gabe* ist wesensmäßig außerstande, die Gabe zu denken« (ebd., 44 f.).
- 8 Die Spannung zwischen der absoluten Gastfreundschaft und ihrer rechtlichen Regelung, die *de facto* immer eine Zurücknahme der Absolutheit ist, behandelt Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*, 2. Aufl., Wien 2007, 27 u.ö.
- 9 Bahr, *Die Sprache des Gastes* (Anm. 2), 69–71 u.ö.
- 10 Emile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974, 350–363; ders.: *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz – Geschichte – Funktionen*, Frankfurt a.M. 1993, 53–100.

- 11 Derridas Überlegungen zur gastlichen Zeit basieren vor allem auf dieser Form des Zeitgebens. Vgl. Derrida, Falschgeld (Anm. 7), bes. 58–62.
- 12 Diese Behauptung, dass der Leser zum Autor wird, der die Textpartitur allererst zum Text konkretisiert, stellt Wolfgang Iser in seiner Rezeptionsästhetik auf. Vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976. Evi Fountoulakis: Die Unruhe des Gastes. Zu einer Schwellenfigur in der Moderne, Freiburg i.Br. 2014, 194, gibt zu bedenken, dass eine tatsächliche Rezeptionsästhetik eigentlich doch eine Ästhetik der Entgegennahme einer Gabe sein müsste. Indem Iser Rezeption als eine Aktivität denkt, die einen neuen Autor instituiert, verfehlt er im eigentlichen Sinne das, was Rezeption heißen kann.
- 13 Jean Starobinski: Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten, Frankfurt a.M. 1994.
- 14 Vgl. John McTaggart Ellis McTaggart: Die Irrealität der Zeit, in: Walther Ch. Zimmerli, Mike Sandbothe (Hrsg.): Klassiker der modernen Zeitphilosophie, 3. Aufl., Darmstadt 2007, 67–88 [zuerst engl. in der Zeitschrift *Mind*, 1908]). Eine Reihe von Reformulierungen des Grundgedankens von McTaggart wurden dem Buch von Karen Gloy: Zeit. Eine Morphologie, Freiburg/München 2006, 8 f., 162–166, dankbar entnommen. – McTaggarts Überlegungen sind formalistisch und rein zeitphilosophisch. Die hier versuchte kulturtheoretische Deutung der A-Reihe und B-Reihe ist bei McTaggart nicht angelegt und widerspricht im Übrigen auch dem Theorem, dass Zeit unreal sei. Vielmehr ist sie, so der hier versuchte Gedanke, gerade dann relativ stabilisierbar, wenn A-Reihe und B-Reihe einander durch ihre Unterschiedlichkeit ergänzen.
- 15 »Ich meine jedoch, [...] daß die Unterscheidung zwischen ›vergangen‹, ›gegenwärtig‹ und ›zukünftig‹ genauso wesentlich für die Zeit ist wie die Unterschei-

dung zwischen ›früher‹ und ›später‹.« McTaggart (Anm. 14), 68.

16 Vgl. ebd., 79–81.

17 Diesen radikalen und verstörenden Gedanken einer ständigen Veränderung der Vergangenheit erwägt Michael Dummett, um ihn dann als allzu kontraevident fallen zu lassen. Vgl. Michael Dummett: Wahrheit und Vergangenheit, Frankfurt a.M. 2005, 87–90.

18 Ich argumentiere hier gegen Derridas Theorem, dass die absolute Gastfreundschaft keine Identifizierung verlangen dürfe. Vgl. Derrida, Gastfreundschaft (Anm. 8), 27. Wesentlicher scheint, dass es den Gast selbst zur Erzählung drängt, er sich in seinen Worten ›zeigt‹ und die Gabe der Erzählung ›gibt‹.

19 Die These, dass die Rahmenhandlung der gastlichen Szene strukturell der A-Reihe folgt, während die Erzählung des Gastes die Funktion der B-Reihe übernimmt, geht vom unterstellten Normalfall aus. Natürlich findet manch ein poetischer Text seinen besonderen Ehrgeiz gerade in der Verkehrung dieser Relation. E.T.A. Hoffmanns *Ignaz Denner* wäre dafür ein gutes Beispiel: Der spätere Satanist wird zunächst als heiliger Gast vorstellig, seine Erzählung ist eine Lügengeschichte. Gleichwohl, auch hier ist es entscheidend, dass die ungastliche Szene ihre Dynamik aus einer Relation von A-Reihe und B-Reihe zieht.

20 An diesem Punkt lässt sich noch einmal auf McTaggart zurückkommen, und zwar auf sein eigentliches Hauptargument. Tatsächlich ist es ja einigermaßen naheliegend, dass die Einkopierung der A-Reihe in die A-Reihe einen Zirkel ergeben muss. Man kennt das aus dem *Don Quijote*, der im zweiten Teil des Romans auf Akteure trifft, die den ersten Teil schon gelesen haben. Es resultiert eine *mise en abyme* immer derselben Form (vgl. dazu anschaulich die Schematisierung von Michael Dummett: McTaggarts Beweis für die Irrealität der Zeit, in: Zimmerli, Sandbothe (Hrsg.), Klassiker der

modernen Zeitphilosophie (Anm. 14), 120–126, hier bes. 121). McTaggart folgert die Irrealität der Zeit daraus, dass man zur Erklärung der A-Reihe immer wieder auf die Basisannahme der A-Reihe zurückgreifen muss, sodass man sie selbstaufhebend mit sich selbst erklärt, ihr aber keine ›Wirklichkeit‹ zuschreiben kann. Mein Argument lautet dagegen, dass es darum geht, immer wechselseitig die B-Reihe in die A-Reihe (oder umgekehrt) einzukopieren. Anstelle von McTaggarts Irrealität entstehen dann anspruchsvolle kulturtheoretisch realisierte Zeitkonzepte, die durchaus referenzialisierbar sind. Man kann also McTaggarts Schlußfolgerung ausweichen, wenn man immer wechselseitig eine Zeitreihe mit der anderen zu deuten versucht. Im Hintergrund meines Arguments steht der Verdacht, dass McTaggart das Opfer einer gewissen Formalisierung geworden ist, auf die man mit kulturtheoretischer Konkretisierung zu antworten habe.

- 21 Ein ähnliches Argument deutet Gunnar Hindrichs in seiner Philosophie der Musik an. Die Wiedererkennbarkeit des musikalischen Klangs – z.B. als Melodie – wird von der subjektunabhängigen B-Reihe verantwortet, sie gibt gegenüber der permanenten Veränderung der A-Reihe erst die musikalische Charakteristik. Vgl. Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 2014, 110 f.
- 22 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Position Georges Bataille: *Das theoretische Werk I: Die Aufhebung der Ökonomie (Der Begriff der Verausgabung – Der verfemte Teil – Kommunismus und Stalinismus)*, München 1975.
- 23 Anselm Haverkamp: *Text als Mnemotechnik*, in: ders., Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift*, Frankfurt a.M. 1991, 14. Haverkamp weist hier darauf hin, dass angesichts der positivistischen Forschungskonjunktur die eigentliche Grundfrage der *memoria* verloren zu gehen droht. Wir haben

- ein Gedächtnis, weil es uns um Gerechtigkeit geht. Das Gedächtnis erlaubt es, auf etwas zurückzukommen und einen noch ausstehenden Ausgleich nachzuholen.
- 24 Vgl. wiederum Derrida, Gastfreundschaft (Anm. 8).
- 25 Renate Bürner-Kotzam: Vertraute Gäste – Befremden-
de Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus,
Heidelberg 2001; Rolf Parr: Unruhige Gäste bei Wil-
helm Raabe, in: ders., Peter Friedrich (Hrsg.): Gast-
lichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation, Hei-
delberg 2009, 301–316; Christof Hamann: Unruhige
Gäste in der Gartenlaube. Zum Parasitären von Raabes
»Roman aus der Gesellschaft«, in: Søren R. Fauth, Rolf
Parr, Eberhard Rohse (Hrsg.): »Die besten Bissen vom
Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Sub-
texte, Anschlüsse, Göttingen 2009, 297–316.
- 26 »In alten Zeiten hatte man hohe Begriffe von den Rech-
ten der Gastfreundschaft. Noch pflegen diese Begriffe
in Ländern und Provinzen, die weniger bevölkert sind
oder wo einfachere Sitten bei weniger Reichtum, Lu-
xus und Corruption herrschen, so wie auf dem Lande,
in Ausübung gebracht und die Rechte der Gastfreund-
schaft heilig gehalten zu werden. In unsern glänzen-
den Städten hingegen, wo nach und nach der Ton
der feinen Lebensart allen Biedersinn zu verdrängen
anfängt, da gehören die Gesetze der Gastfreundschaft
nur zu den Höflichkeits-Regeln, die jeder nach seiner
Lage und nach seinem Gefallen mehr oder weniger
anerkennt und befolgt oder nicht.« Adolph Freiherr
Knigge: Über den Umgang mit Menschen, in: ders.:
Ausgewählte Werke, hrsg. von Wolfgang Fenner, Bd. 6,
Hannover 1993, 234.
- 27 McTaggart (Anm. 14), 75.
- 28 Ebd., 79.
- 29 Der zweite Teil des Aufsatzes beginnt auf Seite 77 un-
ten (»Ich gehe jetzt zum zweiten Teil meiner Aufgabe
über«). Auf den Seiten 75 und 76 findet sich der Ex-
kurs zum *Don Quijote*. Die Seite 79 bringt dann das

philosophische Hauptargument für die Irrealität der Zeit. Man sieht beides: die Nähe zum humoristischen Roman und gleichzeitig den Versuch, durch die Zerteilung des Aufsatzes zu unterstreichen, dass der Exkurs zum Roman mit der Philosophie nichts zu tun haben soll.

- 30 Heinrich von Kleist: Die Verlobung von St. Domingo, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. 2, München/Frankfurt a.M. 2010, 166. Zitate aus der *Verlobung von St. Domingo* werden im Folgenden im Fließtext durch die Angabe der Seite und der Zeile nachgewiesen.
- 31 erinnert sei in unserem Zusammenhang an die luziden Bemerkungen von Roland Reuß zur in der *Verlobung* mitlaufenden poetologischen Reflexion, bis hin zum elidierten »lies« (179). Vgl. Roland Reuß: Die Verlobung in St. Domingo. Eine Einführung in Kleists Erzählen, in: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), 3–45.
- 32 McTaggart (Anm. 14), 72.
- 33 Ebd., 73.
- 34 Wilhelm Raabe: Stopfkuchen, in: ders.: Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe, hrsg. von Karl Hoppe, Bd. 18, Göttingen 1969, 35.
- 35 Die Frage, ob der im Text thematische Mordfall aufgeklärt wurde oder ob Stopfkuchen eine geschickt konstruierte Lügengeschichte entwirft, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Im *Stopfkuchen*-Artikel des im Erscheinen begriffenen Raabe-Handbuches habe ich diese Debatte ausführlich dargestellt. Im gegenwärtigen Zusammenhang genügt es, die soziale Macht der von der Kleinstadtfama anerkannten Kriminalgeschichte zu konstatieren.
- 36 Zu diesen Formulierungen vgl. Raabe, Stopfkuchen (Anm. 34), 157.
- 37 Ebd., 197. Vgl. auch ebd.: »Ich war zu seinem Leibesumfang angeschwollen«.

- 38 Stopfkuchen ist der feiste Folterknecht (ebd., 177) oder ein Folterer (ebd., 181).
- 39 Ebd., 202.
- 40 Auch hier sei auf die Nennung und Diskussion der umfangreichen Forschungsliteratur in meinem Handbuch-Artikel zum *Stopfkuchen* verwiesen.
- 41 Vgl. Raabe, *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 17, 418.
- 42 Raabe, *Stopfkuchen* (Anm. 34), 153. Für ähnliche Stellen vgl. ebd., 49, 61, 106, 154, 159, 176 u.ö.
- 43 »Was konnte ich denn dafür, daß ich schwach von Beinen und stark von Magen und Verdauung war? Hatte ich mir die Kraft und Macht meiner peristaltischen Bewegungen und die Hinälligkeit meiner Extremitäten und überhaupt meine Veranlagung zum Idiotentum anerschaffen?« Ebd., 65.
- 44 Arno Schmidt: *Die Schule der Atheisten*. Novellen=Comödie in 6 Aufzügen, in: ders.: *Bargfelder Ausgabe*, Werkgruppe IV, Bd. 2, Zürich/Bargfeld 1994, 7–301, hier: 162.
- 45 Ebd., 186.
- 46 Vgl. die diesen Nachweis führende, intensive Lektüre von Stefan Vogt: In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk, Bielefeld 1999, 135–246. Ebenso die Aufsätze in Horst Denkler, Carsten Würmann (Hrsg.): »Alles=gewendet!«. Zu Arno Schmidts *Die Schule der Atheisten*, Bielefeld 2000. – Die Tendenz der Forschung läuft darauf hinaus, nachzuweisen, dass Kolderup die ganze Binnenhandlung erfindet. Das ist wohl richtig. Aber es zielt zu kurz. Arno Schmidts Metaphysik behauptet ja, dass die literarische Erfindung einen größeren Realitätsgehalt habe, als er der sogenannten ersten Realität selbst zukommt. Insofern wäre der Nachweis einer bloßen literarischen Erfindung gerade nicht des Rätsels Lösung. Man muss so über *Die Schule der Atheisten* reden, dass tatsächlich eine ontologische Verkehrung stattfindet. Die erste Realität ist die Erfindung der zweiten Realität. Erst wenn

man das konstruieren kann, hat man die Radikalität von Schmidt eingesehen.

- 47 Vgl. dazu Ralf Simon: Gemälde und ihre Bilder. Arno Schmidts Ontologie des Bildes in *Julia, oder die Gemälde*, in: Konstanze Fliedl, Bernhard Oberreither, Katharina Serles (Hrsg.): Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern, Berlin 2013, 108–128.
- 48 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991, 77–130.
- 49 »(Freilich: ›überleb‹ kann man nicht mit bloßem Realismus; sondern nur mit ›phantastischem Realismus‹.)« Arno Schmidt: Abend mit Goldrand, in: ders., Bargfelder Ausgabe (Anm. 44), Werkgruppe IV, Bd. 3, 7–293, hier: 130.
- 50 Ich habe diese Thesen, die hier nur den Status trockener Behauptungen haben können, in einem Aufsatz (»Lektüre versus Kanon. Zu einer Grundfigur bei Arno Schmidt«) ausführlicher dargestellt. Er wird in dem Band zur Bremer Tagung »Arno Schmidt und der Kanon« (September 2014) mutmaßlich im Jahr 2015 erscheinen. Schon der in Anm. 45 zitierte Aufsatz zur Ontologie des Bildes in Schmidts *Julia* ist auf dem Weg zu einer Überwindung der Unterscheidung von Fiktion und Realität im Namen einer literarischen Ontologie erster Ordnung.
- 51 Schmidt, Die Schule der Atheisten (Anm. 44), 292.
- 52 Ebd., 161.
- 53 Ebd., 148.
- 54 Ebd., 181.
- 55 »EINE TASSE THEE ERSCHEINT (die Tasseté spricht): ›Also der CHADBAND hat Sie wirklich=ä ...‹« Ebd., 277.
- 56 Vgl. Dummett (Anm. 17), 87–90.

Zum Autor

RALF SIMON Prof. Dr., Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel mit Schwerpunkt bei der Literatur des 18. Jahrhunderts und der Literaturtheorie. Forschungsschwerpunkte: Herder, Jean Paul, Raabe, Arno Schmidt, literaturwissenschaftliche Bildkritik, Theorie der Prosa, philosophische Ästhetik.

Publikationen: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1998; Der poetische Text als Bildkritik, München 2009; Die Bildlichkeit des lyrischen Textes, München 2011; Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013.

Zeit der Darstellung
Ästhetische Eigenzeiten
in Kunst, Literatur und Wissenschaft

Herausgegeben von
Michael Gamper und Helmut Hühn

Ästhetische Eigenzeiten, Band 1
392 Seiten, Hardcover, mit 44 Abb.
ISBN 978-3-86525-371-2, 34,00 €

»Eigentlich hat jedes veränderliche Ding das Maß seiner Zeit in sich; dies besteht, wenn auch kein anderes da wäre; keine zwei Dinge der Welt haben dasselbe Maß der Zeit.« Johann Gottfried Herder statuiert 1799 die grundständige Eigenzeitlichkeit der Dinge und Lebewesen und die damit verbundene globale Pluralität von Zeitlichkeiten. Er benennt so das zentrale Faszinosum, das dem vorliegenden Band zu Grunde liegt, und verortet zugleich seinen historischen Entstehungszusammenhang. Gezeigt wird in 14 Aufsätzen an Beispielen aus Kunst, Literatur und Wissenschaft, wie einerseits an einzelnen Artefakten sich Zeit darstellt und damit relevante Einsichten in die Erscheinungsformen von Temporalität gewonnen werden können, wie andererseits aber auch jeder Darstellungsprozess zeitlich organisiert ist und durch die temporale Ausdehnung seine Eigenheit gewinnt. In dieser doppelten Hinsicht prägen sich »Ästhetische Eigenzeiten« aus, deren ästhetik-, kultur- und wissenschaftliche Bedeutung hier vermessen wird.